◆ H. BOBIŃSKA ◆ J. BOGUCKI ◆ W. DOROSZEWSKI ◆ T. KUBIAK ◆ A. SERAFIMOWICZ ◇

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 30 stycznia 1949 r. | Nr 5 (218)

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Nowa literatura w procesie powstawania

Referat wygłoszony na Zjeździe Związku Zawodowego Literatów.

Dzieło sztuki — artystyczne przetworzenie stosunku do rzeczywistości

ŻADNE zjawiska w naszym kraju, a może w pierwszym rzędzie żadne zjawiska z zakresu twórczości artystycznej, nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od głębokich przeobrażeń ideologicznych i organizacyjnych, jakim podlegało w ciągu ostatniego półrocza życie społeczne i polityczne polskiej klasy robotniczej. Sprecyzowanie na Kongresie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej charakteru demokracji ludowej oraz perspektyw rozbudowy planowej gospodarki narodowej, a zwłaszcza istoty walki klasowej, toczącej się na drogach wiodących nas do socjalizmu, określiło tym samym pozycję i rolę literatury polskiej w tym nowym etapie jej powojennego rozwoju.

Tak jak nie istnieje żadna twórczość poza czasem i przestrzenią swojej epoki, ściślej: poza przeciwieństwami tej epoki, tak **nie istnieje neutralna postawa pisarza, pomimo nieraz jego subiektywnej woli.**

Bo czymże jest w istocie rzeczy dzieło sztuki, jak nie artystycznym przetworzeniem czynnego stosunku do rzeczywistości, jak nie artystycznym widzeniem tej rzeczywistości?

Oczywiście, że między konkretnym, dialektycznym procesem życia, a wypadkową artystycznych wyobrażeń nie tylko nie ma fotograficznej wierności, lecz często otrzymujemy w dziele sztuki obraz skażony, zdeformowany, zagubiony w szczególe, otrzymujemy obraz rzutowany przez pryzmat własnych nawyków myślowych, tradycji, niejednokrotnie mistycznych skojarzeń, będących ideologiczną pozostałością dawno już przeżytych form społecznych i politycznych.

Niemniej jednak, niezależnie nawet od zdeformowanej postaci, względności widzenia, zagubienia całości na rzecz izolowanego szczegółu, **nie istnieje w praktyce realna możliwość oderwania się w twórczości literackiej od tematu jako podstawy wyjściowej dla artystycznej syntezy, nie istnieje możliwość traktowania tematu jako pochodnej koncepcji formalnej.**

Wszystkie natomiast schyłkowe okresy w historii człowieka cechuje w sztuce skostnienie formalne, pozorna ucieczka od rzeczywistości, rozpaczliwa próba negowania twórczej postawy wobec nowego życia. Rzecz prosta, proces ten w każdej epoce przejawia się inaczej, a nawet w każdym rodzaju sztuki inny ma profil.

Życie społeczne, jego procesy rewolucyjne, mają dziś zbyt silną, stanowczą i dynamiczną wymowę, by można się było od widzenia ich uchylić i sprowadzić temat do roli przewodnika formy jako rezultatu czysto emocjonalnych, naskórkowych wrażeń.

Do niewdzięcznych zadań należy również bezpośrednia obrona idei współczesnego imperializmu, ponieważ podobna postawa wymaga wprowadzenia do literatury jawnej już etyki zbrodni i wyzysku, jakkolwiekby to próbowano ukryć w mistycznych czy pseudo - religianckich rozważaniach. Zresztą tego rodzaju „zdjęcie przyłbicy" jest często z punktu widzenia imperialistycznych mocodawców rzeczą nie zawsze celową.

Ginący kapitalizm nie jest już w stanie oddziaływać na społeczeństwo pozytywnymi wartościami życia, tym skwapliwiej więc wykorzystuje wszystkie elementy rozkładu, moralnego upadku, dla tym łatwiejszego ideologicznego obezwładniania drobnomieszczaństwa, inteligencji, a nawet pewnych odłamów klasy robotniczej, dla posiania w społeczeństwie nihilizmu, światopoglądowego katastrofizmu, atrofii społecznej, niewiary w człowieka, w jakiekolwiek zasady etyczne, dla apoteozowania polityki zdrady narodowych interesów własnego kraju.

I dlatego nie jest przypadkiem, że Céline stoczył się do faszyzmu i kolaboracjonizmu, że gnębiące Malraux od pierwszych jego książek zwątpienie zaprowadziło go w ostatecznym rachunku do szeregu trubadurów reakcji, że kokietujący w swoim czasie lewicę Sartre i Camus stali się heroldami nagonki antykomunistycznej.

Nie mogąc przeciwstawić idącej od zwycięstwa do zwycięstwa klasie robotniczej żadnej twórczej myśli, sztuka schyłkowego kapitalizmu usiłuje bronić się na pozycjach rozpadu moralnego, kultu podłości, zdeptania ludzkiej godności, odebrania człowiekowi nadziei na lepsze życie, a zwłaszcza wydarcia mu wiary, że można ten rzekomo podły z przyrodzenia świat w jakikolwiek sposób zmienić, przetworzyć, że można osobistą tragedię mieszczucha przekształcić w zwycięstwo nowego życia.

Stąd też istota egzystencjalizmu, jego społeczne i artystyczne niebezpieczeństwo polega na szerzeniu defetyzmu moralnego i społecznego, na zaprzeczaniu zdolności człowieka do poznania prawdy obiektywnej i sprowadzaniu każdego ruchu społecznego do jednego mianownika — nihilistycznej niewiary w człowieka i w jego drogę dziejową, przy równoczesnym kulcie brutalnej siły przemocy.

Jeżeli dodamy do tego poważne oddziaływanie na umysły drobnomieszczaństwa defetystycznej literatury występującej w szacie katolickiej, literatury pokrywającej wrogą klasie robotniczej postawę pseudo - religianckimi rozważaniami, to zobaczymy, że walka klasowa na szczeblu nadbudowy kulturalnej posiada niejednokrotnie przebieg znacznie bardziej złożony niż w bezpośredniej akcji politycznej. Nawet nienawiść do imperializmu nie zawsze w tych warunkach wystarczy pisarzowi, by wyrwać się z gnilnych procesów rozpadu i z drobnomieszczańskiego nacisku różnych odmian sartryzmu.

Dlatego proces walki klasowej w twórczości artystycznej nie kończy się po przejściu pisarza do obozu klasy robotniczej i wymaga zarówno od niego, jak od nas samych ciągłej czujności, opieki i troskliwego stosunku do złożonych zjawisk twórczości artystycznej.

Lenin, mówiąc o Tołstoju pisał: „Sprzeczności w jego naukach i poglądach nie są przypadkowe i nie są tylko sprzecznościami jego indywidualnej myśli, lecz odbiciem tych niezwykle skomplikowanych, pełnych przeciwieństw warunków, wpływów społecznych i tradycji historycznych, które formowały psychologię różnych klas i różnych warstw społeczeństwa".

Zwłaszcza w sztuce, kiedy praca artysty jest w znacznym stopniu nie tylko tematycznym rozwiązaniem jedności treści i formy, ale też przeniesieniem najrozmaitszych własnych zahamowań, urazów i poglądów na własną twórczość, skomplikowane zjawisko przemian społecznych, dialektycznie rozwiązywanych przeciwieństw życia, załamuje się w osobowości autora w sposób indywidualny i często głęboko skażony.

W tych też warunkach założenie egzystencjalistów, że sztuka, choć jest bezpośrednią pochodną emocji rzeczywistego życia, jako kontemplacja artystyczna jest jednak wyzwolona z wszelkich więzów moralnych, z wszelkiej odpowiedzialności etycznej, poza odpowiedzialnością przed samym sobą — założenie takie staje się teorią niebezpieczną również poza zasięgiem jego bezpośredniego oddziaływania.

Dowodem tego jest lawirowanie na pograniczu paradoksu i egzystencjalizmu francuskiego lewicowego pisarza i dramaturga Salacrou, który w pasji demaskatorskiej gubi człowieka jako twórcę dynamicznych przekształceń doby obecnej. Nienawiść Salacrou czy amerykańskiego postępowego pisarza Millera do imperializmu i mieszczańskiej mentalności jest nienawiścią zbuntowanego drobnomieszczanina, który wprawdzie przejrzał własne środowisko, lecz nie przeżył go jeszcze w nowych doznaniach politycznych i estetycznych. W tym wypadku własna miara artystyczna poszczególnego pisarza jest często miarą zawodną, złudną, wprowadzającą niejednokrotnie w błąd i pisarza, i własne społeczeństwo.

Dlatego też, rodząca się w ogniu zaciętej walki klasowej, nowa kultura w państwach kapitalistycznych ma do przezwyciężenia nie tylko jawnie reakcyjną postawę poszczególnych trubadurów imperializmu i schyłkowy kierunek zwyrodnienia formalistycznego i egzystencjalistycznego, jego niewiarę w człowieka oraz rozdwojenie w postawie społecznej, lecz również ten kierunek w literaturze, który — chociaż staje politycznie po stronie postępu i czasami nawet odgrywa w określonych warunkach rolę pozytywną — w gruncie rzeczy stanowi tylko przejściowy etap w walce świata pracy o twórczość socjalistycznego realizmu.

Nasz stosunek do dziedzictwa kulturalnego

W innej oczywiście płaszczyźnie musimy rozpatrywać zagadnienie twórczości artystycznej u nas, w kraju, w którym siłą decydującą jest klasa robotnicza, posiadająca w przymierzu z niekapitalistycznym chłopstwem oraz inteligencją pracującą pełnię władzy państwowej i politycznej.

W pierwszym rzędzie musimy sprecyzować nasz stosunek do dziedzictwa kulturalnego przeszłości, musimy niejako ujawnić przewodnią myśl rozwojową w procesach kulturalnych naszego kraju.

„Naród — mówi słusznie prof. Chałasiński — jest nie tylko tworem historii, on jest w swojej istocie historyczny". Stąd też, naród jest nie tylko kategorią historyczną w ogóle, lecz kategorią historyczną społeczeństwa klasowego, antagonistycznego, określającego tym samym wewnętrzną treść ustrojową gospodarczą i kulturalną każdego narodu w zależności od każdego stadium rozwoju historycznego.

Każdy więc następny, kolejny krok w układzie stosunków społecznych wyzwala nowe siły wytwórcze, rewolucyjną energię nowych warstw społecznych, które z kolei określają kierunek rozwojowy oblicza kulturalnego własnego kraju, wzbogacając tym samym kulturę artystyczną i pod względem treściowym, i pod względem formalnym, rewolucjonizując jego sztukę, jego język, bogactwo jego horyzontów naukowych i społecznych. Każde z kolei zahamowanie w rozwoju gospodarczym i społecznym oznacza zahamowanie kulturalne, skostnienie form artystycznych, wyjałowienie treściowe, regres myślowy i naukowy, oznacza oderwanie się od żywych, ludowych sił narodu i jałowe naśladownictwo schyłkowych form kulturalnych.

Wielkość naszego dziedzictwa kulturalnego, jego obiektywną rolę w chwili obecnej, jego wydźwięk aktualny, mierzymy więc postępową, twórczą pozycją danego pisarza, kompozytora czy plastyka w danym, określonym stadium rozwoju historycznego.

I dlatego, chociaż Adam Mickiewicz nie był socjalistą w nowoczesnym tego słowa pojęciu, dopiero jednak w epoce socjalizmu stał się własnością najszerszych mas społeczeństwa, nie tylko własnego narodu, lecz wszystkich narodów, na czele których staje klasa robotnicza.

Mickiewicz był niewątpliwie odzwierciedleniem przeciwieństw swojej epoki i klasowych przeciwieństw własnego kraju, lecz jednocześnie był twórczym wyrazem poszukiwania nowej syntezy życia, braterstwa międzynarodowego, władztwa ludu i wolności narodowej.

„Rozpacz — pisze Lenin — jest właściwa tylko tym, którzy nie rozumieją zła, nie widzą wyjścia i nie są zdolni do walki". Mickiewicz w swoim tragizmie załamań i poszukiwań obcy był rozpaczy, poszukiwał zawsze źródeł nowych sił w społeczeństwie i znajdował je w ludzie, więcej nawet, bo w latach 1848 — 1849 znajdował je w nowoczesnym proletariacie.

Nasza nowa kultura, kultura odrodzonego kraju, w którym powstają przesłanki społeczeństwa nieantagonistycznego, wyrasta w prostej linii z wielkiego dorobku przeszłości, z tego dorobku, który był kolejnym, nieustannym postępem w historii kultury i w historii naszego narodu.

Świadomie przezwyciężając fałszywe, z chwilą przeniesienia ich poza określony historycznie czas, analogie, świadomie przezwyciężając irracjonalizm czy romantyzm emocjonalny pierwszej połowy XIX wieku, który wyrwany z epoki rewolucji burżuazyjnych staje się reakcyjną pożywką dla reakcyjnych kół ginącej burżuazji, nawiązujemy do istotnie pozytywnej, twórczej treści u tych pisarzy, poetów i działaczy kultury, którzy obiektywnie wyrażali protest swojej epoki i historyczny marsz naprzód, dla których nawet ówczesna religijność stawała się ich własnym przeciwieństwem, w nieustannym, rewolucyjnym dążeniu do zgłębienia prawdy obiektywnej.

Ja czuję nieśmiertelność,
nieśmiertelność tworzę
Cóż Ty większego mogłeś zrobić —
Boże

woła w improwizacji Konrada Adam Mickiewicz.

Toteż Lenin, mówiąc o istocie kultury nowej epoki, pisze: „bez jasnego zrozumienia, że tylko przez ścisłą znajomość kultury stworzonej przez cały rozwój ludzkości, możemy, przetwarzając ten dorobek, tworzyć nową kulturę naszej epoki, bez zrozumienia tego nie zdołamy rozwiązać zadania".

„Kultura socjalistyczna — mówi dalej Lenin — nie jest wymysłem ludzi nazywających siebie specjalistami w tej dziedzinie. Byłoby to absolutną niedorzecznością. Kultura nowej epoki powinna być konsekwentnym rozwinięciem i konsekwentnym przewartościowaniem zasobów wiedzy, które ludzkość stworzyła w warunkach ucisku w społeczeństwie kapitalistycznym i społeczeństwie obszarniczym".

Tym samym klasa robotnicza wstępując na arenę naszych dziejów i posługując się najbardziej doskonałą metodą naukowego poznania staje się jedynym prawowitym dziedzicem postępowej kultury naszych przodków, więcej nawet, klasa robotnicza wnosi do tej kultury ożywczą siłę swojej rewolucji naukowego horyzontu, prawdy obiektywnej, olbrzymiego ładunku emocjonalnej wiary w zwycięstwo człowieka, w braterstwo międzynarodowe, w ludzką solidarność, wnosi nowe pojęcie sprawiedliwości społecznej oraz niesłychaną świeżość uczuć tych ludzi, którzy po raz pierwszy w historii znoszą wyzysk, znoszą w toku twardej, uporczywej walki klasowej samą istotę antagonistycznego społeczeństwa klasowego.

Kultura socjalistyczna źródłem rozkwitu kultur narodowych

W ten sposób agonia ustroju kapitalistycznego nie oznacza bynajmniej „rozpłynięcia się" narodów oraz ich narodowych kultur. Przeciwnie — oznacza wyzwolenie narodów w nowej, nieantagonistycznej postaci, oznacza rozkwit narodów, solidarnych wspólnotą interesów gospodarczych, społecznych i kulturalnych, oznacza rozkwit kultur narodowych o cechach ogólnoludzkich, a więc głęboko humanistycznych, będących tym samym przejawem nowej, międzynarodowej kultury — kultury pełnego człowieka.

W ten sposób historyczne zadanie klasy robotniczej — obalenie kapitalizmu oraz zniesienie na tej drodze wyzysku i ucisku człowieka przez człowieka — oznacza dalszy etap rozwojowy w historii każdego narodu, dalszy etap rozwojowy w historii kultury narodowej każdego kraju.

Powstanie kultury nieantagonistycznego społeczeństwa odbywa się więc nie poprzez zanikanie narodów oraz ich kultur narodowych, lecz poprzez rozkwit narodów oraz ich kultur narodowych na nowej, wyższej, socjalistycznej podstawie organizacyjnej — ekonomicznej, społecznej i kulturalnej.

O ile więc mieszczański szowinizm, jako produkt rozkładu ginącego świata kapitalistycznego, usiłującego prymitywną nienawiść człowieka do człowieka, narodu do narodu, uczynić myślą przewodnią swojej racji stanu, stacza się dziś, podobnie zresztą jak to było w okresie schyłku feudalizmu, do roli Targowicy, sprzedającej własny kraj i własną kulturę za pomoc obcego imperializmu, o tyle patriotyzm klasy robotniczej i szerokich rzesz ludu pracującego, ich miłość do własnej ojczyzny jest miłością ludzi wyzwalających w kraju nowe siły wytwórcze, nowe siły społeczne, nowe możliwości kulturalne, nową wielkość wyrastającą z głębokich braterskich uczuć ludzi wolnych, z głębokiej międzynarodowej solidarności ludzi pracy, z uczuć, którym obcy będzie wyzysk i nienawiść, poza nienawiścią do zła i zbrodni imperializmu, którym drogi będzie szacunek dla człowieka, jego myśli twórczej i twórczej pracy, którym wspólne i bliskie będzie każde dzieło sztuki każdego wolnego narodu.

Kulturę narodową naszego kraju, kraju budującego socjalizm, reprezentują dziś nie nędzni kapitulanci i epigoni emigracyjni, mieniący się ostatnimi obrońcami ginącej rzekomo kultury łacińskiej, żyjący atmosferą rozpadania się wszelkich więzów narodowych, społecznych i etycznych, poza więzami amerykań-

Szczecin — gmach, w którym obradował Zjazd Literatów

Rezolucja Zjazdu Literatów w Szczecinie

JAZD Delegatów Związku Literatów Polskich obradujący w styczniu 1949 r. w Szczecinie, jako czwarty Zjazd Literatów Polskich od czasu odzyskania niepodległości stwierdza, że kierunek rozwojowy życia całego kraju w ciągu czterech lat ubiegłych i wyraźna perspektywa dalszego rozwoju stwarzają nowe możliwości dla pracy pisarza, jak również nowe obowiązki wobec społeczeństwa.

Nieodwracalne zmiany historyczne, które dokonały się w kraju od czasu ujęcia władzy przez lud polski, reformy gospodarcze i ugruntowanie demokracji ludowej umożliwiło dzieciom robotniczym i chłopskim masom dostęp do oświaty, obudziły aspiracje kulturalne w szerokich masach narodu, dały nowego czytelnika, nowego widza teatralnego i wyzwoliły równocześnie w masach ludowych pęd do twórczości literackiej i artystycznej. Doniosłe wydarzenia dokonały się w roku 1948, przede wszystkim zjednoczenie polskiej klasy robotniczej i umocnienie sojuszu robotniczo-chłopskiego. Musi to pociągnąć za sobą coraz żywszy udział mas ludowych w produkcji i konsumpcji dóbr kulturalnych. Równocześnie miniony okres jeszcze bardziej uświadomił wszystkim ludziom dobrej woli, że nowa Polska wraz z przodującą siłą postępu, Związkiem Radzieckim i innymi krajami demokracji ludowej oraz wszystkimi siłami postępu na świecie konsekwentnie broni sprawy pokoju powszechnego. Międzynarodowy Kongres Intelektualistów, który odbył się w sierpniu 1948 r. we Wrocławiu, zadokumentował, jak żywa jest troska o pokój wśród przedstawicieli nauki i sztuki. Walny Zjazd Delegatów Związku Literatów Polskich solidaryzując się całkowicie z rezolucją powziętą na Kongresie Intelektualistów, wyraża wolę pisarzy polskich służenia sprawie pokoju, obrony wolności każdego narodu i jego prawa do swobodnego rozwoju własnej kultury narodowej.

Głębokie zrozumienie praw rządzących rozwojem kulturalnym w przeszłości daje gwarancje właściwego stosunku do spraw kultury w naszych warunkach. Temu przekonaniu daje Polska Ludowa wyraz w uroczystym obchodzie stupięćdziesięciolecia urodzin Adama Mickiewicza. Demokracja ludowa czci w Mickiewiczu poetę, który w okresie wielkiej niedoli narodu zwiastował wolność Polsce i ludom świata. Wraz z nami obchodzą również mickiewiczowską rocznicę narody Związku Radzieckiego, a dla wszystkich wolnych narodów nazwisko poety polskiego stało się symbolem braterstwa ludów.

Perspektywy rozwojowe, które się przed nami otwierają, oddziaływują i oddziaływać będą coraz silniej na postawę pisarzy i związą ich ze współczesnością, z dążeniami i osiągnięciami mas ludowych. Nieodzowny jest świadomy udział pisarzy w dziele budowy socjalizmu w Polsce. Nowe motywy życia, twórczy zapał robotnika i chłopa, przemiany zachodzące w losie i świadomości człowieka pracy, wymagają od literatów gruntownego przemyślenia środków pisarskich, aby mogły najlepiej służyć ludowemu odbiorcy. Tak pojmując swoją rolę pisarz przestaje być autorem dla niewielu, a staje się wyrazicielem i wychowawcą szerokich mas narodu. Walny Zjazd wyraża nadzieję, że wysiłek ludu, który buduje jaśniejszą i sprawiedliwszą przyszłość Polski natchnie pisarzy do twórczości, która będzie trwałym wkładem w dzieło odrodzonej Polski.

Zjazd Literatów w następnych numerach

skiego kapitału i ślepego kultu dla brutalnej przemocy faszyzmu, nie Łobodowscy i Hemary, lecz pisarze tkwiący głęboko w twórczym procesie walki i budownictwa naszego kraju, pisarze, którzy sami życiem swoim są składową częścią ojczyzny, którzy ojczyznę tę słowem artystycznym budują i tworzą. Miłość do kraju naszego pokolenia, pokolenia epoki socjalizmu, mierzymy nie nacjonalistyczną frazeologią i nienawistnym bełkotem agentów imperializmu, lecz ilością zbu-

rys. Julian Żebrowski

Włodzimierz Sokorski

dowanych fabryk, mostów, kamienic i miast, rozmachem naszych osiągnięć kulturalnych i artystycznych, szczęściem naszego ludu. Dlatego kulturę narodową naszego kraju reprezentują pisarze, którzy obradują dziś w prastarym polskim mieście Szczecinie.

I dlatego, tak jak naród stwarzający nową treść gospodarczą i społeczną swojego życia sam się niejako stwarza w nowej materialnej, społecznej i kulturalnej postaci, w której bije zawsze i codzień gorące serce klasy robotniczej, tak sztuka naszego kraju, sztuka naszej epoki, wyrastająca z dziedzictwa przeszłości, winna to dziedzictwo w nowej, twórczej postaci przewartościować, wzbogacając się nową treścią i nowym życiem, nowymi wartościami naszej walki i naszej prawdy.

Stąd też, jak słusznie pisze Lenin w swoim liście do Klary Zetkin:

„Nie jest może nawet ważne to, co sami myślimy o sztuce. Nie ma też decydującego znaczenia w narodzie jak nasz wielomilionowym to, co przedstawia sztuka dla kilkuset lub nawet dla kilku tysięcy ludzi. Sztuka jest własnością ludu! Jej korzenie powinny wrosnąć do głębi masy ludowej. Sztuka musi być zrozumiała dla tych mas, kochana przez nie. Powinna jednoczyć wzruszenie, myśli i wolę tych mas i podnosić je na coraz wyższe poziomy. Musi przebudzić w tych masach artystów i pielęgnować ich rozwój".

Te proste i wielkie zadania nowej socjalistycznej sztuki, budowanej dziś na jednej szóstej części świata, a u nas wyrastającej z życia i walki szerokich mas ludu polskiego, będziemy mogli zrealizować tylko wówczas, gdy sztuka nasza będzie artystycznym przeżyciem prawdy obiektywnej rozwoju społeczeństw ludzkich, a konkretnie rozwoju naszego społeczeństwa.

Realizm socjalistyczny nie jest dogmatem

ZASIĘG powiązań danego dzieła sztuki z rzeczywistością decydował zawsze i decyduje dziś o wartości dzieła, o jego nieśmiertelności. Dzieło sztuki tak długo zachowuje żywotność i tak długo odradza się w perspektywie historycznych przemian, jak długo jego prawda jest częścią składową prawdy rozwojowej następujących po sobie pokoleń.

Czernyszewski pisał w swoim czasie, że miarą sztuki jest jej doskonałość w odtwarzaniu artystycznych przeżyć i potrzeb tego społeczeństwa, z którego ta sztuka wyrasta.

Lecz ten proces jest jednocześnie procesem własnym autora, tym samym zaś jest miarą jego postawy społecznej, moralnej i estetycznej, jest jego miarą jako człowieka.

„Wszystko co obchodzi człowieka w życiu — pisał Czernyszewski — zawiera brzydotę równie dobrze jak piękno. Siły, które udaremniają i gniotą życie, podobnie jak te, które je podtrzymują, które zwiastują jego zwycięstwo".

Stąd wielkość sztuki, jej piękno, harmonijność wyobrażenia i artystycznego kształtu, zależy od rozwiązania tematyki w zgodzie z prawdą życia i ukazania prawdy życia w zgodzie z doskonałością formalną dzieła sztuki.

Podejście więc autora do własnego dzieła, do własnego procesu twórczości, winno być świadomie realistyczne, więcej nawet, świadomie badawcze. Oczywiście nie znaczy to, że należy postawić znak równania między pracą uczonego a pracą artysty.

Przedmiotem dla obu jest prawda obiektywna procesów życia, lecz o ile praca naukowa jest kolejną, myślową syntezą doświadczalnych zjawisk rozwiązywanych na coraz to wyższej podstawie, to praca artysty jest artystycznym przeżyciem, więcej nawet, artystyczną wizją tych zjawisk, które z kolei są tylko wyobrażeniową ilustracją dialektycznego procesu rozwoju bytu.

I przede wszystkim tym świadomym stosunkiem do własnego procesu twórczego różni się realizm socjalistyczny od naturalizmu i wszelkich jego odmian na przestrzeni całych dziejów literatury światowej.

Nie fotografia czy odtworzenie szczegółu jako zamkniętej w sobie statycznej całości, lecz odtworzenie szczegółu jako elementu nieustającego procesu rozwoju.

Nie wiwisekcja oderwanego poszczególnego elementu z całości psychologicznych przeżyć człowieka, lecz widzenie człowieka i jego psychologii jako zjawiska społecznego.

Realizm socjalistyczny nie jest więc dogmatem, tak jak nie jest dogmatem marksizm-leninizm.

„Marksizm nie jest dogmatem, lecz „wytyczną działania" — pisał Lenin.

Realizm socjalistyczny nie jest dogmatem, lecz wytyczną pojmowania własnego dzieła jako świadomego wyrazu procesów rozwojowych życia, przełożonych na język wyobrażeń artystycznych.

„**Wynalcźć**—pisał Gorki—**sposoby wydobycia z danej rzeczywistości jej przewodnich idei i ucieleśnić je w obrazie — oto jak rozumiemy realizm**".

Podobny stosunek do procesów życia — kontynuuje dalej Gorki — „daje pisarzowi postawę przeobrażającą świat w znaczeniu realnym".

Musimy sobie teraz z kolei odpowiedzieć na pytanie czy możemy już teraz, w obecnej fazie budowy zrębów socjalizmu, w klimacie zaciętej walki klasowej, mówić o realizmie socjalistycznym jako o zasadniczej twórczej postawie pisarza.

Jeżelibyśmy zadali to pytanie w płaszczyźnie realnego istnienia konkretnych utworów świadczących o przyjęciu postawy artystycznej socjalistycznego realizmu musielibyśmy na to pytanie odpowiedzieć negatywnie, ponieważ takiej literatury u nas na razie jeszcze nie ma, chociaż o wielu pisarzach możemy mówić, że w swojej działalności twórczej zbliżają się do marksistowskiego widzenia rzeczywistości.

Jeżeli jednak postawilibyśmy pytanie w płaszczyźnie, czy realizm socjalistyczny winien być tym kryterium, którym będziemy oceniać rozwój, ściślej, kierunek rozwojowy naszej literatury, to na to pytanie musielibyśmy odpowiedzieć twierdząco, ponieważ realizm socjalistyczny stanowi jedyne kryterium oceny nie tylko dziś, lecz od chwili wystąpienia na widownię dziejów klasy robotniczej jako klasy samej dla siebie.

Stąd też **należy w pierwszym rzędzie stanowczo przezwyciężyć niesłuszne przekonanie, że literatura realizmu socjalistycznego może powstać dopiero w warunkach pełnego socjalizmu.**

Znany krytyk radziecki, Helena Usijewicz, mówiąc o pracach Maksyma Gorkiego słusznie pisała:

„Dowodzi to, że jeszcze przed zwycięstwem socjalizmu w jakimś kraju, czy też przed ukończeniem budowy socjalizmu, może powstać literatura socjalistyczna o wielkiej ekspresji, jeżeli w kraju tym istnieje potężny, socjalistyczny ruch ludowy, który ma wpływ na artystów i wyłania własnych działaczy kultury. Zwłaszcza, że doświadczenia literatury radzieckiej i teoretyczny rozwój estetyki socjalistycznej w ZSRR ułatwiają rozwój sztuki socjalistycznej także w tych krajach, w których toczy się dopiero walka o socjalizm".

W Polsce Ludowej istnieje potężna partia klasy robotniczej, stojąca na gruncie marksizmu-leninizmu. Rozszerza się z każdym dniem zasięg jej oddziaływania ideologicznego na szerokie rzesze inteligencji, mamy także kadry postępowych, światłych pisarzy oraz działaczy na polu kultury i sztuki. **Istnieją** więc tym samym **realne przesłanki dla powstania i rozwoju sztuki socjalistycznej, oczywiście nie jako zamkniętego schematu, lecz jako ciągłego i żywego procesu.**

Zjawisko naradzania się tej sztuki nie jest więc procesem mechanicznym, lecz złożonym procesem dialektycznym, do którego nie wolno nam podchodzić na drodze upraszczania poszczególnych etapów w rozwoju naszego piśmiennictwa.

Realizm socjalistyczny w walce

NIE wdając się nawet w kwalifikowanie poszczególnych utworów, można w zasadzie przyjąć, że szereg polskich pisarzy wkroczył już na pozycje realistycznego widzenia konkretnej rzeczywistości. Niejednokrotnie realizm ich posiada nawet akcenty głęboko krytyczne, dzięki którym widzą zagadnienia nie statycznie, lecz w ich ruchu, w ich przebiegu. Coraz częściej dochodzi do głosu prawda artystyczna widzianych przez nich zjawisk społecznych, co w warunkach naszej drogi do socjalizmu stanowi niewątpliwie punkt wyjścia dla przerastania naszej literatury w literaturę socjalistyczną.

Lecz proces ten odbywa się nie bez walki, która istnieje wobec klasowego układu sił w naszym społeczeństwie.

Mistycyzm, irracjonalizm, filozofia katastroficznej bezradności, zagubienia się w ogromie świata i zdarzeń lub po prostu dreptanie w zasięgu ciasnej, kołtuńskiej mentalności, wciąż jeszcze jest na porządku dziennym naszej rzeczywistości artystycznej.

Nacisk mentalności drobnomieszczańskiej, uporczywie tkwiącej w dawnych nawykach myślowych, wierzeniach, tradycjach, zaściankowo - nacjonalistycznych uprzedzeniach, jest czasami tak silny, że przenika nawet do szeregów tych pisarzy, którzy politycznie odeszli od starego świata i stanęli na pozycjach budujacego się socjalizmu.

Przejawia się to przede wszystkim w drastycznej apercepcji elementów rozpadu, bez równie ostrej syntezy rodzącego się nowego ustroju i ludzi tego nowego ładu.

Przejawia się to w jaskrawo przesublimowanym subiektywizmie własnych przeżyć psychicznych czy nawet własnych bolesnych schorzeń, z tak bezpośrednim rzutowaniem na postaci swoich bohaterów, że traci się z oczu konkretnego człowieka, który miał być przedmiotem opowiadania, a otrzymuje się manekina przeżuwającego myśli autora niezależnie od właściwej akcji. W takim wypadku krytyczno - realistyczna postawa nie jest w stanie wydobyć się poza poszczególne elementy niepowiązanych z sobą przeżyć psychicznych i w realnym układzie rzeczywistości staje się często wbrew woli autora krytyką nie s t a r e g o systemu, lecz w s z e l k i e g o systemu, staje się zaprzeczeniem wszelkiej syntezy życia, staje się polskim wydaniem egzystencjalizmu. Wydaniem tym niebezpieczniejszym, że jego defetyzm skierowany zostaje często, pomimo nawet woli autora, przeciw naszej walce o zbudowanie nowej socjalistycznej moralności z jej głęboko humanistyczną treścią.

Nieprzezwyciężony politycznie i światopoglądowo cynizm moralny na tle urazów pookupacyjnych czy poobozowych zarówno z zakresu politycznej oceny wydarzeń ostatniej wojny, jak i po prostu rozkładu etycznego, staje się w tych warunkach zjawiskiem niebezpiecznym, czasami nawet wręcz szkodliwym.

rys. Julian Żebrowski

Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski i Stefan Żółkiewski

Zrozumiały może w tamtych okolicznościach egocentryzm psychologiczny, dochodzący aż do samounicestwienia, staje się często bronią w rękach naszych przeciwników, niezależnie nawet od subiektywnej i politycznej legitymacji pisarza.

To niebezpieczeństwo szczególnie ostro występuje zarówno w nieustannie powtarzającej się tematyce okupacyjnej naszej prozy, jak w utworach scenicznych oraz w produkcji filmowej.

Zresztą nie problem walki z okupantem jest w tym wypadku źródłem kryzysu, tylko postawa pisarza, widząca w tragicznych przeżyciach okupacyjnych żywiołowy katastrofizm i kosmiczną otchłań ludzkiego bestialstwa. Ta niesłuszna, politycznie błędna, subiektywnie chorobliwa ocena okresu okupacyjnego jest niewątpliwie jedną z poważniejszych przyczyn kryzysu naszej dramaturgii i szeregu nowych scenariuszy filmowych.

Na około sześćset sztuk nadesłanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki w ciągu ostatniego trzechlecia sztuk pełnowartościowych, oczywiście nawet we względnym tego słowa znaczeniu, było zaledwie kilka.

W nadesłanych nam sztukach poza ciążeniem do błędnie rozumianej tematyki okupacyjnej występuje często, nawet w utworach o słusznej tezie politycznej i społecznej, papierowość i plakatowość w rysunku postaci scenicznych. Nie mamy tam prawdy życiowej widzianej oczyma rzeczywistego człowieka, bo nie mamy w nich prawdziwych ludzi. Tym samym więc nie mamy prawdziwej akcji, prawdziwego dramatu, prawdziwej walki i prawdziwego zwycięstwa. Nie mamy życia, które jest wokół nas i w nas samych. Sztuki historyczne grzeszą z kolei niemal z reguły błędną analogią, ahistorycznym, fałszywym romantyzmem nieprawdziwie rozumianej i nieprawdziwie podanej przeszłości, sztuki współczesne próbują ułatwić sobie zadanie przez równoległe, nie przecinające się z sobą ustawienie problematyki społecznej i problematyki osobistej. Zresztą jedne i drugie są w ogromnej większości po prostu na niskim poziomie. Jednocześnie należy jednak stwierdzić z naciskiem, że szablonowa, nie wnikająca w istotę problemu krytyka teatralna nie ułatwia ani teatrowi, ani widzom przezwyciężenia tego kryzysu.

W ten sposób w całej pełni staje przed nami zagadnienie wydobycia nowych konfliktów dramatycznych z głębin życia naszej rzeczywistości i pokazania ich w przekroju żywych ludzi, będących składowym i czynnym elementem wszystkich procesów rozwojowych. Celem znalezienia właściwej skali porównawczej dla tych zjawisk u nas i w Związku Radzieckim przytoczę kilka fragmentów z dyskusji na ostatnim plenarnym posiedzeniu Zarządu Głównego Związku Pisarzy Radzieckich.

Czy może odegrać — zapytuje Fadiejew — pozytywną rolę w sensie społecznym i artystycznym sztuka czy powieść, w której postaciom społecznie szkodliwym nie zostanie przeciwstawiona postać pozytywna, twórcza, rosnąca w walce i pracy, postać będąca sama przez się syntezą nowego życia? Niewątpliwie nie. Taka powieść czy sztuka nie może odegrać pozytywnej roli po prostu dlatego, że jest zwykłym fałszerstwem prawdy życiowej.

Proces życia, dialektyczne prawo przeciwieństw przełamuje się w codziennej rzeczywistości przez realnych ludzi i realne wydarzenia, w zakres których często wprawdzie wchodzi ich małość, lecz w niemniejszym stopniu ich wielkość. Kto widzi tylko małość, traci z oczu rzeczywisty proces, traci z oczu sens tej wielkiej rzeczy, którą wszyscy razem tworzymy.

Negatyw tylko w zestawieniu z pozytywem daje prawdę bytu i tym samym prawdę artystyczną. Przy tym zarówno negatyw jak pozytyw musimy widzieć w logicznym rozwoju konsekwencji przeciwieństw i procesów bytu.

Przy omawianiu tego zagadnienia dochodzimy do drugiego problemu, który był przedmiotem poważnej dyskusji na zjeździe pisarzy radzieckich, a który w niemniejszym stopniu interesuje również nasze pisarstwo.

Czy zgodna jest z założeniami prawdy artystycznej, a więc z założeniami realizmu socjalistycznego, postać w sztuce czy w książce, która ma zagubione pojęcie zła czy dobra, poczucie słuszności czy niesłuszności, prawdy czy kłamstwa, etyki czy postawy ideologicznej, słowem — rozdwojona psychicznie sylwetka na pograniczu bohatera pozytywnego i negatywnego, pozbawiona jakiejkolwiek linii rozwojowej, zwłaszcza, gdy jest to główna postać, niejako prowadząca ideę przewodnią autora.

I w tym wypadku odpowiedź musiała być negatywna. Nie dlatego nawet, że podobna postać jest wykluczona w realnym życiu. Lecz, że postawienie całości zagadnienia w płaszczyźnie klinicznego zjawiska zaciemnia syntezę procesów społecznych, sztucznie gmatwa problem, gubi go, a co najważniejsze, gubi zagadnienie kształtowania się człowieka i kształtowania realnego życia przez tegoż człowieka.

Nie twierdzę oczywiście, że pozytywny czy negatywny bohater winien być zjawiskiem statycznym, **monolitem**, lecz trzeba, żeby widziany był w prawdziwym procesie własnego rozwoju, który posiada nieubłaganą dogikę zarówno w upadku człowieka jak w jego marszu naprzód.

Oczywiście, że inna jest ostrość tych zagadnień w ustroju socjalistycznym, gdzie dramatyzm konfliktu wynika nie z przeciwieństw klasowych, lecz z przezwyciężania przestarzałych form bytu przez nowe formy ciągle i nieustannie narastające, a inna jest ostrość tego zagadnienia u nas, gdzie dominują jeszcze w konfliktach zjawisk i w konfliktach ludzi przeciwieństwa walki klasowej. Lecz sam problem człowieka jako zjawiska dynamicznego a nie statycznego, jako zjawiska społecznego a nie subiektywnie wyizolowanego jest niewątpliwie problemem w równym stopniu interesującym także nas.

Stąd też, jakkolwiek problematyka naszej literatury nie może być rozpatrywana w płaszczyźnie prostej kopii doświadczeń radzieckich, istota zagadnienia jest niewątpliwie wspólna, tylko na różnych etapach historycznych różnie się przełamująca.

Z tej perspektywy każdy krok naprzód w naszej literaturze, każdy postęp w realnym widzeniu realnej rzeczywistości i realnych ludzi, a nawet każde twórcze poszukiwanie wymaga od nas troskliwej opieki i sumiennej wspólnej pracy. Natomiast każde upraszczanie zjawisk kulturalnych, przymierzanie ich do przyjętego z góry wzoru traktowanego poza naszym czasem i bez wyczucia historycznej perspektywy rozwoju musi być przez nas wyprostowywane i naprawiane jako zjawisko fałszywie sprowadzające marksizm - leninizm do prymitywnego schematyzmu.

Przyjmując założenia ideologiczne realizmu socjalistycznego jako historyczne i główne zadanie, traktujemy jednocześnie ten postulat jako proces historyczny, szczególnie trudny do rozwiązania w dziedzinie sztuki, gdzie nie tylko rozumowe, lecz często emocjonalne przesłanki oddziaływują na sam proces twórczy silniej może niż w jakiejkolwiek innej dziedzinie życia.

Praktyczne wnioski

WYCHODZĄC z tego założenia, nowa koncepcja organizacji życia kulturalnego w Polsce musi być tak rozpracowana, żeby zagadnienie planowania kulturalnego mogło być zharmonizowane z bezspornym postulatem wolności twórczej.

Inaczej mówiąc, żeby sprowadzenie realizmu — nie jako kierunku artystycznego, lecz jako metody twórczej — do nowej treści sztuki pozostawiało artyście swobodę wyrażania swej wizji twórczej i w tematyce mu odpowiadającej, i w formie mu właściwej, jednocześnie zapewniając światu artystycznemu bezpośredni wpływ na pracę czynnika państwowego.

W ten sposób powstała idea powołania do życia przy Ministerstwie Kultury i Sztuki — Rady Sztuki, która stałaby się czynnikiem opiniodawczym w tak zasadniczych zagadnieniach, jak polityka i planowanie kulturalne, sieć instytucji artystycznych, repertuar teatrów i plan produkcji filmowej, polityka personalna w stosunku do wyższych szkół artystycznych i placówek sztuki, reforma programowa szkolnictwa, wreszcie ocena i kształtowanie poszczególnych kierunków artystycznych.

Przyjmując założenie, że we wszystkich tych sprawach Ministerstwo byłoby zobowiązane zasięgać opinii Rady, a w bardziej szczegółowych zagadnieniach jej prezydium — uczynilibyśmy Radę ciałem realnie współpracującym i z czynnikiem państwowym, i z Radą Stowarzyszeń Artystycznych, przyśpieszając tym samym sprawę realizacji naszej ofensywy ideologicznej na tak trudnym odcinku naszego życia, jak front kulturalny.

Jednocześnie powołanie do życia Instytutu Sztuki, który winien stać się zalążkiem przyszłej Akademii Sztuki jako podstawowego ośrodka badawczego z zakresu teorii sztuki, pozwoliłoby na krystalizację naszych poglądów w poszczególnych działach sztuki, uogólniając dotychczasowe osiągnięcia jej twórców. W pierwszym okresie, poza przygotowaniem naukowej biblioteki poza organizacją szeregu badawczych zespołów artystycznych, Instytut stałby się ośrodkiem szeregu dyskusji i wymiany poglądów, jak również ośrodkiem wydawniczym naukowych rozpracowań z zakresu teorii sztuki zarówno własnych autorów, jak zagranicznych.

Cenna byłaby również inicjatywa Związku Literatów w kierunku zorganizowania szeregu spotkań dyskusyjnych z pisarzami i artystami Związku Radzieckiego i państw demokracji ludowej dla omówienia interesujących nas zagadnień i problemów oraz sprecyzowania dalszej twórczej współpracy.

W ten sposób weszlibyśmy konsekwentnie na drogę pogłębiania współpracy Ministerstwa i czynnika fachowo - artystycznego, uwalniając czynnik urzędowy od biurokratycznego kostnienia i związując coraz silniej twórcę i pisarza z państwowymi instytucjami kulturalnymi.

Potężny rozwój gospodarczy naszego kraju, uprzemysłowienie szeregu miast, rozbudowa portów, wzrost kadr robotniczych oraz fachowej inteligencji, przeobrażenia zachodzące na wsi i zmieniające jej gospodarcze, polityczne, a nade wszystko kulturalne oblicze, wreszcie ogromne rozszerzenie rynku odbiorczego — wszystko to stanowi dziś punkt wyjścia dla dalszej realizacji naszej rewolucji kulturalnej, wciągającej coraz głębiej zarówno twórcę, jak całe społeczeństwo.

Powstaje w naszych oczach nowy widz i czytelnik, nowy masowy odbiorca zarówno w mieście jak na wsi. Zmieniamy się i my sami. W naszych oczach wyrasta nowy człowiek nowej socjalistycznej rzeczywistości. Człowiek, który po raz pierwszy w historii świata, głęboko świadom swojej siły, swojego rozumu i swojej poznawczej woli, kształtuje konsekwentnie swoje życie, swoją gospodarkę i kulturę swojego narodu.

Zrzucając pęta ucisku, wyzysku i zbrodni, odrzucamy poczucie bezradności człowieka wobec dotychczasowej tragicznej drogi jego rozwoju.

W klasowej walce i w trudnym zwycięstwie wykuwamy wolność człowieka i przyszłość naszego narodu. I to jest siła naszej myśli, naszego czynu i naszej socjalistycznej sztuki, która rodzi się dziś na popieliskach wojen i zbrodni ginącego imperializmu z woli naszej i z naszego zwycięstwa.

Włodzimierz Sokorski

TADEUSZ KUBIAK

Pisane w gniewie

PROFILE MIESZCZAŃSKIE

Te wszystkie twarze widzę z profilu
dziewczyn nieletnich i jeźdźców, którzy
nad lśniącym grzbietem koni się chylą —
są jednookie i jednouche,
choć żywe, ciepłe — przecież nie ludzkie.
Profile — tylko profile!

Oto dziewczyna jedynym oczkiem
mruga i wabi. Jakże jej wierzyć,
gdy w drugim może niesie pogardę?
I uśmiechają się jeźdźcy jednym
okiem — lecz w drugim może nienawiść?
Twarze rozcięte wzdłuż czoła, nosa,
brody i gardła — strasznie rozcięte.
Choć żywe, ciepłe — przecież nie ludzkie.
Profile — tylko profile!

Od czoła ich zajść! Od pełnych ust.
A może usta dziewczyn nieletnich
naprawdę będą w kształcie serduszka,
słone od wiatru rzeki. I oczy
jeźdźców zabłysną nad grzbietem koni
przyjaźnią — lśniąc od dobrego słońca.

Zwrócony nagle widzę ze smutkiem
martwe i sztywne, jak twarze władców
ze starych monet, przeżarte złotem,
wytarte pychą, skąpstwem, chciwością.
Albo jak twarze martwej piękności
w glinie antycznych waz wyżłobione.

To są oblicza ludzi nieżywych.
Którym się zdaje, że żyją. Piękne
dziewczyny mają oczy ze szkła.
Usta — z róż. Milcząc mijają mnie.
Jeźdźcy są dumni. I mają czoła
z kamienia, usta z zaciętej stali.
Milcząc mijają. Niosą swój profil.
Znów jednoocy. Jednoramienni.
Skrywając w drugim — strach i nienawiść.

O, z jaką ulgą wsłuchuję się w głos
żyjących, kiedy składają ręce
na oczach. Biedne, rażone światłem
acetylenu. Ręki i oka
dotykam — ciepłe. Zarówno niebo,
jak księżyc, który kobiecym aktem
jest na przedmieściu — są tu czymś nowym.
Dziewczyny mają usta gorące,
jak rewolucja. Oczy ich jasne.

Wiara nadzieja i miłość chodzą
wśród nich, jak trzy roztropne niewiasty.

JANUSZ BOGUCKI

MIEJSCE OPUSZCZONE PRZEZ DZIĘCIOŁY

czyli sztuka majaczenia i dyscypliny

Obecnie toczy się ożywiona dyskusja na temat zagadnień współczesnej plastyki. Redakcja „Odrodzenia" zamieszcza artykuł Janusza Boguckiego jako jedno ze stanowisk zajmowanych w tej dyskusji.

Wniemałym kłopocie znaleźć się musi krytyk, który w sposób zwięzły i jednoznaczny zechciałby określić zjawiska plastyczne zebrane na ogólnopolskiej wystawie sztuki nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki.

Wypowiedzi, które się na ten temat czyta i słyszy ostatnio idą na ogół w dwóch kierunkach. Jedne krytykują całość materiału ekspozycyjnego jako schorzały wytwór rozkładu więdnącego mieszczaństwa, powołując się przy tym na żądanie sztuki zrozumiałej, realistycznej, odpowiadającej dzisiejszym przemianom społecznym itd. Inne osądzają prace wystawione w kategoriach dość niewyraźnej estetyki porównawczej, ograniczając się przeważnie do pobieżnego określania cech formalnych lub zależności genealogicznych.

Tadeusz Kantor — Kompozycja

Spróbuję rozważyć materiał wystawowy na tle zjawisk i wartości konkretnych, dostępnych i sprawdzalnych dla przeciętnego człowieka. Oto trzy zespoły takich wartości: 1) rozwój form nowoczesnego malarstwa, 2) reakcja przeciętnego widza na wystawie, 3) społeczno-ideowe podłoże omawianej sztuki.

Malarstwo nowoczesne, tj. przede wszystkim francuskie, rozwija się z formy obrazu kameralnego osiągając stopniowo postać abstrakcyjnej konstrukcji elementów plastycznych. Tę drogę rozwojową wraz z różnymi jej komplikacjami i falami powrotnymi ukazuje nam wystawa. Pierwszą fazę reprezentują nazwiska Tyszkiewiczowej, Jaremianki, Włodarskiego i Kantora. Kolejność tych nazwisk odpowiada stopniowemu nasilaniu się elementu nowoczesnej konstrukcji w ramach kameralnego obrazu. Widzimy więc, jak jednolita jeszcze wrażeniowa substancja malarska zostaje poddana najpierw uproszczonej deformacji (Tyszkiewiczowa), następnie geometryzującemu podziałowi na kształty abstrakcyjne, odpowiadające jednak jakimś umownym realiom (Jaremianka, Włodarski), by stać się wreszcie materiałem dla wyobraźni spekulatywnej, odrywającej się programowo od wszelkich znanych dotychczas naszemu doświadczeniu przedmiotowych treści. To ostatnie stadium reprezentuje Kantor. O ile w obrazach Tyszkiewiczowej, używającej jeszcze plamkowatej faktury postimpresjonizmu, dostrzegamy wyraźnie zniekształconą postać ludzką, to człekokształtność u Kantora ma sens zupełnie inny: całkowicie sztucznego modelu, któremu konstruktor dla sobie wiadomych celów dał kształt na pół człowieczy.

W pracach omawianych artyści precyzują elementy nowoczesnej budowy plastycznej i sposób ich wiązania, nie przekraczając wszakże jedności obrazu, który działa jako zrównoważona i związana wewnętrznie całość, wykonana z jednolitej materii malarskiej, tak jak obraz znany nam z dotychczasowych dziejów sztuki. Dlatego nazwałbym grupę omawianych malarzy „klasykami" obrazu abstrakcyjnego.

W dalszym etapie rozwojowym, zachowywana przez nich jedność ulega stale postępującemu rozluźnieniu; obraz przestaje być obrazem, a przemienia się w konstrukcję eksperymentalną, rodzaj plastycznej etiudy, w której artysta nie wyraża już żadnych doświadczeń wewnętrznych, nie „wypowiada się" lecz studiuje prawidła łączenia, zestawienia i równoważenia różnych jakości plastycznych na płaszczyźnie lub w przestrzeni. Widzimy więc malowane układy bezprzedmiotowych elementów kolorystycznych, fakturalnych, linearnych, przypominające wyglądem mapy, plany techniczne, dekoracje ścienne, druki na tkaninach, kompozycje scenograficzne lub wystawowe, plakaty itd. Intencja konstrukcyjno-użytkowa oraz intelektualno-badawczy charakter pracy artysty występuje najwyraźniej w tzw. modelach przestrzennych.

W zakresie eksponatów malowanych — ten kierunek intelektualno-konstruktorski widzimy u Starzewskiego, Wegnera i Bogusza. Artyści ci nie malują już obrazów, lecz kompozycje, których celem jest zespolenie pewnych określonych wartości plastycznych. Skromniej może lecz konsekwentniej niż u Bogusza sprawa ta występuje u dwóch pierwszych. Wegner np. komponuje jakby projekty powierzchni polichromicznych z falistych linii i pól barwnych o wyszukanej i bogatej fakturze. W pracach jego widoczne jest umiejętne transponowanie doświadczeń malarskich postimpresjonizmu. Malarstwo Wegnera, pogodne i zharmonizowane, prowadzi wyraźnie poprzez użycie różnych chwytów eksperymentalnych do dekoracji architektonicznej i sztuk użytkowych. Bardziej skomplikowane są kompozycje Bogusza, których manieryczne nieco bogactwo układa artystę w postaci podobnej do planu urbanistycznego. Występująca tu obfita linearność ma w dużym stopniu charakter kreślarski, użycie zaś barw zlokalizowanych w mnogości geometrycznie określonych płaszczyzn — wywodzi się raczej z warsztatu grafika niż malarza. Prace Bogusza wyróżniające się bardzo bogatą inwencją stanowią niewątpliwie zasobny magazyn pomysłów dla różnych realizacji plastycznych. Odnosi się wrażenie, że rozbijająca je manieryczność wynika ze sztucznie przyjętych założeń literacko-ilustratorskich. Bogusz zakłada sobie skomplikowany program treściowy — np. „Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę" lub „za 5 minut dwunasta w Nankinie" — i usiłuje transponować go na drodze bardzo subiektywnych skojarzeń myślowych na elementy abstrakcyjne i półabstrakcyjne. Tą drogą, powstaje zawiłe odwzorowanie doświadczeń intelektualnej imaginacji, związanych w sposób prawie niesprawdzalny z zespołem bodźców obiektywnych, określonych w tytule dzieła. Znamienne jest, że największą zwartość i czystość układu plastycznego spotyka się w pracach Bogusza najmniej zaplątanych w skojarzenia ilustratorskie (gwasze i z olejnych „Siatka moich rozmyślań o świecie"). Najpoważniejsze zaś wątpliwości budzi historyjka obrazkowa ukazująca kolejne stany psychiczne człowieka w czasie egzekucji, gdzie pojawiają się wyraźne echa naturalistyczno-symbolicznej ilustracji secesjonistów.

Pomiędzy grupą „klasyków" oraz omówionymi tu „konstruktorami" plastycznymi rozwijają się w obu kierunkach skomplikowane ścieżki, po których kroczy reszta wystawiających artystów od obrazu do czystej konstrukcji i z powrotem. Są to na ogół malarze młodzi, którzy łącząc żarliwość neofitów z brakiem doświadczenia, łatwo popadają w zależność od tych lub owych manier i chwytów, jakie pojawiały się i ginęły w ciągu kilkudziesięcioletniej historii malarstwa nowoczesnego. Na wystawie krakowskiej wszystko odbywa się już na ogół poza kategoriami historycznymi, wedle dość przypadkowego układu spotkań młodej generacji z ideami plastycznymi, które bardzo niekompletnie i przypadkowo przenikały do naszego kraju.

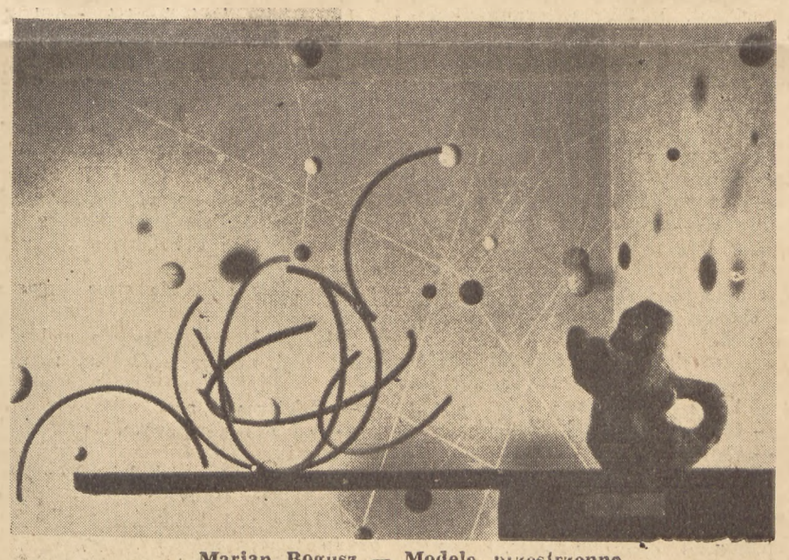
Z grubsza podzieliłbym materiał wystawowy: 1) na obrazy bliższe „klasykom", operujące na ogół formami geometrycznymi obrysowanymi ciemnym konturem oraz 2) na obrazy surrealistyczne. Z materiału plastycznego obu tych kierunków czerpią „konstruktorzy", przy czym

Roman Owidzki — Rysunek

z obrazów geometryzujących wyprowadzają elementy kompozycyjne, a z surrealistycznych rozmaitość kształtów i faktur. Z pierwszej grupy wymienić można dla przykładu prace Sterna lub Nowosielskiego i Tarasina, z drugiej Mikulskiego, Szulca, Bunscha, a obok nich indywidualności tak odmienne jak Wróblewski i Erna Rosenstein. Artyści bliżsi pierwszej grupy idą w kierunku pojęciowego uproszczenia przedmiotu zamieniając go ostatecznie w abstrakcyjny znak geometryczny. Artyści drugiej grupy wychodzą raczej z wątków treściowych o sensie opisowym, lirycznym lub czysto intelektualnym, i wątek ten rozwijają w dość skomplikowanej realizacji plastycznej, z użyciem wszelkich środków, jakie podsuwa pamięć i wyobraźnia. Surrealizm zdaje się być właśnie sztuką rozluźniania wyobraźni i gdyby nie on, wszystko by się skończyło bardzo prędko na krótkiej drodze od upraszczającej deformacji do geometrycznej bezprzedmiotowości, której ostateczną konsekwencją musi być w obrazie pusty prostokąt płótna. Dlatego to nawet malarze związani wyraźnie z geometrycznością łączą ją dziś na ogół z wątkiem tematowym o posmaku nadrzeczywistym. Najkonsekwentniej realizuje to Tadeusz Kantor, w którego obrazach twory geometryczno-techniczne ożywia jakaś groźna, bezosobowa egzystencja z pogranicza fantazji i nauk ścisłych.

*

Kilkakrotnie obserwowałem reakcję publiczności zwiedzającej wystawę. Obok zgorszenia i gniewnych potępień spotyka się ciekawość i chęć przeniknięcia sensu oglądanych zjawisk. Niemałą ku temu przeszkodę stanowią przekorne a niespra-



Marian Bogusz — Modele przestrzenne

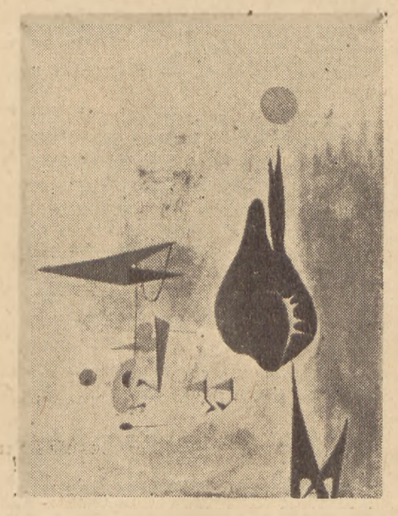
wdzalne tytuły wielu prac, manifestujące bądź skrajny subiektywizm autora, bądź też chęć dokuczenia legendarnemu „mieszczuchowi" czy „filistrowi". Oba te motywy nawet na terenie krakowskim zaczynają już trącić myszką. Widz dzisiejszy współżyjący na codzień z nowoczesnym plakatem, sztuką użytkową i dekoracyjną, w wielu wypadkach umie już odczuć wszystkie wartości i poszukiwania estetyczne reprezentowane w wystawionych pracach. Obserwuje się to nie tylko u młodzieży. Widziałem np. na wystawie dwie starsze panie, które przybiegły tu znalazłszy wolną godzinę wśród trudów gospodarstwa domowego. Jedna srożyła się bardzo odczytując ze zgrozą prowokacyjne tytuły, druga tłumaczyła jej, że tytuły są tylko dla kawału, a liczne kompozycje choć niezrozumiałe przemawiają pięknem układu kolorystycznego. Tego typu wypowiedzi w różnych odmianach słyszało się często. Sprzeciw zdecydowany budziły obrazy zawierające motyw przykrej i złośliwej deformacji, tj. deformacji o tendencjach naturalistycznych.

*

Treść społeczno-ideową wystawionych prac charakteryzują znakomicie ich tytuły. Kilka cytowałem, warto jednak dla pełniejszego wrażenia przytoczyć ich więcej: „Miejsce opuszczone przez dzięcioły", „Magnetyzm w nocy", „Czkawka chirurga", „Pępek świata", „Zamyślenie", „Wesołe gołębie niepokoją", „Głębia", „Impresja", „Spleen", „Profile zniszczenia", „Widma cieni", „Przeznaczenie", „Na przedmieściu spotykamy księżyc", „Jesienią przy szpitalach kasztany z gipsu", „Akrobaci", „Drogi z zakrętami", „Podłoga w łazience", „Rozbitki", „Jazz", „Poruszone karuzele", „Kompleks", „Ludzie w powietrzu", „Biały model wzruszeń", „Konstrukcja minuty", „Człowiek ze skazą", „Diariusz pielgrzyma", „Reminiscencja", „Pomnik przedmiotów", „Treść uczuciowa rewolucji", „Odjeżdżający okręt", „Zatopione miasta", „Odpoczynek światła".

Tytuły te, których trafność w poszczególnych wypadkach trudna jest do określenia, mają jednak dużą wymowę, wyznaczając dość wyraźnie krąg zjawisk i skłonności wyobrażeniowych malarzy. Jest to przede wszystkim krąg egzotyki introspekcyjnej, w którym przewrotna pomysłowość rozbija, przerzuca i kojarzy żałosne ułomki mieszczańskiego świata. Mamy tu do czynienia z postawą życiową awangardowych schyłkowców, którzy, buntując się przeciw „mieszczuchowi" i bezmyślnej realności jego bytu, nie umieją przebić się ku innej realności społecznej, a brak jej — zaspakajają imaginacyjną ucieczką w „nadrzeczywistość". Ta jednak „nadrzeczywistość" zbudowana jest także z elementów kultury mieszczańskiej, ale odrealnionych i udziwnionych na drodze intelektualno-imaginacyjnych mistyfikacji, wolnej gry skojarzeń, psychoplastycznych transpozycji, somnambulizmu, automatyzmu i innych środków, w których metoda naukowa często sąsiaduje o miedzę z przekornym kuglarstwem.

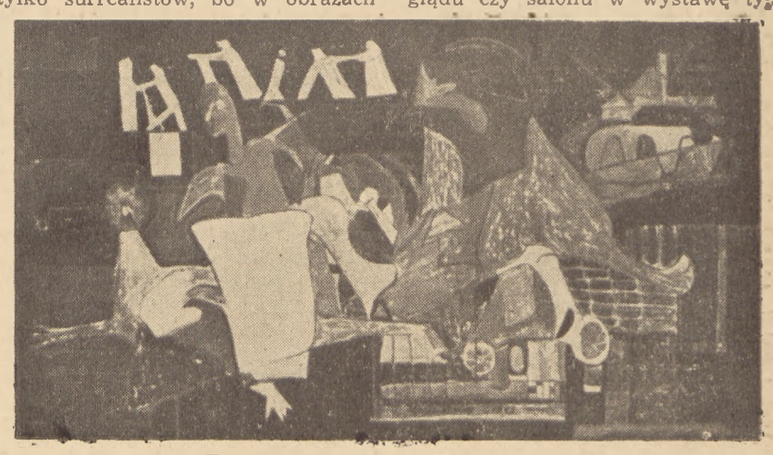
Wycieńczony wewnętrznie, buntowniczy i skrajny indywidualizm tej postawy pozwala jednak właśnie dzięki swej żarliwej absurdalności osiągnąć wyniki plastyczne, obnażające do dna mechanizm sztuki, jej wiązania i elementy, jej utajone prawa i możliwości, które w dziele pełnym i skończonym cofają się do wewntątrz, zaszyfrowane kanonami stylu i funkcją społeczną rzeźby lub obrazu. Tryptyk średniowieczny lub rzeźba helleńska przemawia do nas pełnią określonej postawy ludzkiej, zawierającą w hierarchicznym ładzie mnogość idei i doświadczeń społeczno-



Kazimierz Mikulski — „Świąteczne popołudnie świerszcza nad miastem"

nych i jednostkowych. Ponadto są one określone jako przedmioty wiadomego znaczenia i użytku. Oba te fakty mają dla widza sens podstawowy i niejako frontalny. Niełatwo jest poprzez ich sugestywną i bogatą treść przeniknąć do konstrukcji plastycznej dzieła i sekretów pracy wykonawczej.

Obraz czy model eksperymentalny nie posiada tego obwarowania. Jego funkcja społeczna poza laboratorium malarskim właściwie nie istnieje. Treść ideologiczna, choć w pierwszym momencie zaskakuje czasem niezwykłością, jest wątła, bo ograniczona do jednej tylko warstwy doznań: indywidualistycznego przeżywania dziwności. I to tylko surrealistów, bo w obrazach



Erna Rosenstein — „Wspomnienia"

geometryzujących i konstrukcjach plastycznych nie ma nawet tej dymnej zasłony. Cała problematyka budowy i materiału, jej granice i możliwości zostają obnażone w sposób doskonały i — wbrew aurze niesamowitej — bardzo rzeczowy. To jest pierwsza zasługa i wartość sztuki eksperymentalnej związana raczej z nurtem abstrakcyjnym.

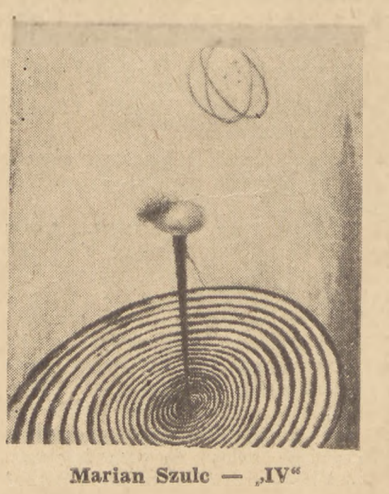
Nurt surrealistyczny — uprawiając sztukę rozluźniania wyobraźni i kojarzenia majaczeń — kształci i wzbogaca umiejętność plastycznej metafory opartą właśnie na śmiałej trafności zestawiania elementów zupełnie sobie obcych w imię powszedniego rozsądku. Umiejętność tę stosuje się praktycznie w nowoczesnym filmie, plakacie czy plastyce wystawowej, osiągając nie tylko efekt czytelny, lecz prawdziwą nadczytelność powstałą dzięki sugestywnym skrótom skojarzeniowym.

Wreszcie surrealizm włącza do samej materii wizualnej całe złoża form z dziedziny snu, podświadomości, majaczenia i spekulacji wyobraźniowej.

*

Nim spróbuję sformułować końcowe wnioski — kilka uwag o samej wystawie. Urządzono ją starannie i z dużą pomysłowością. Zgrupowanie eksponatów, wstępny pokój z surrealistycznymi zdjęciami obiektów przyrodniczych i technicznych, tablice z sentencjami programowymi — wszystko to świadczy o chęci wyjścia widzowi naprzeciw. Mam wszakże wątpliwości, czy przyjęto metodę całkiem słuszną i wystarczającą. Wartość eksperymentu najlepiej unaocznić niewtajemniczonym, pokazując jego praktyczne zastosowanie. Roli tej nie spełniają programowe sentencje nadające się raczej do dyskusji ani fotografie ukazujące dzięki wielokrotnemu powiększeniu rzeczy znane w postaci niezwykłej (niezwykłość niezwykłością nie da się objaśnić). Praktyczność prac eksperymentalnych wykazywałyby natomiast zestawienia z obiektami sztuki i wytwórczości, w których wyniki, takich prac pozytywnie się ujawniają. Kolekcja dobrych plakatów, makiet scenograficznych, wyrobów przemysłu artystycznego itp., odpowiednio zgrana z właściwym materiałem wystawowym, uświadomiłaby każdemu, że znana mu na codzień nowoczesna forma przedmiotów pochodzi właśnie z laboratorium doświadczalnego dzisiejszej plastyki.

Wielką pomocą dla zorientowania widza byłoby też ugrupowanie prac według reprezentowanych przez nie postaw i kierunków artystycznych.



Marian Szulc — „IV"

Przyjęcie bodaj tak uproszczonej systematyki, jak przeprowadzona w mojej recenzji, i wsparcie jej napisami komentującymi — mogłoby w dużym stopniu dopomóc zwiedzającym.

Wreszcie celowym zabiegiem ekspozycyjnym byłoby wystawienie w reprodukcjach sztuki dawnej o cechach abstrakcyjnych i surrealistycznych. Taka analogia genealogiczna mogłaby również wyjaśnić wiele wątpliwości. Przyjęcie proponowanych tu rygorów narzuciłoby również potrzebę dokładniejszej i surowszej selekcji prac z niewątpliwą korzyścią dla całości pokazu.

Rozumiem, że propozycje moje zmieniałyby zasadniczo formę przeglądu czy salonu w wystawę typu dydaktyczno - muzealnego (w nowoczesnym rozumieniu tego ostatniego słowa), nie należy się tego jednak obawiać, mając na względzie niewątpliwą korzyść, zarówno widza, jak tym samym — zainteresowanych artystów.

*

Na zakończenie trzeba wysnuć jakiś praktyczny morał. Jakiż przewidzieć dalszy ciąg omawianym zjawiskom? Zarówno w drukowanym artykule („Picasso, górale i polityka kulturalna", Odrodzenie, Nr 1 (214) jak i w powyższym omówieniu, starałem się wskazać na uwarunkowanie odkrywczości plastycznej eksperymentatorów treścią ideową ich prac, w których postawa buntownicza wiąże się z niepokojem schyłkowości. Ta treść ideowa wynika z przełomowości okresu, w którym znaleźli się artyści. Czas jakiś zapewne musi to jeszcze potrwać i warto ten stan rzeczy wykorzystać, póki zdolny jest dawać pozytywne wyniki w zakresie doświadczeń formalnych i wzbogacania wyobraźni plastycznej. Charakter tych pozytywnych wyników próbowałem tu określić. Pozostaje sprawa wchłonięcia dorobku doświadczalnego przez nową sztukę powstającą na gruncie nowych form i treści życia zbiorowego. Omawiałem już sposób i zakres przechodzenia tych doświadczeń w żywotne dziś społecznie gałęzie plastyki. Można przypuszczać, że po wniknięciu w plakat czy dekorację sceniczną, zasady estetyki eksperymentalnej wejdą z kolei w malarstwo ścienne, ożywią formy obrazu monumentalnego i kameralnego, słowem — przyjmując nową treść społeczną — zbudują postulowany dziś syntetyczny realizm również w dziedzinie plastyki „przedstawiającej". Wydaje mi się, że elementy dyscypliny kompozycyjnej i syntetycznego przedstawiania pojęć i zjawisk, cechujące pracę eksperymentatorów — dają im tutaj bardzo istotne i rozległe możliwości. W związku z tym warto zwrócić uwagę na próby budowania nowej przedmiotowości występujące na drodze nawiązań do sztuki dawnej i ludowej w bardzo ciekawych rysunkach Urbanowicza i Owidzkiego...

Podkreślając podstawową ważność prac idących w tym kierunku, nie mogę jednak oprzeć się przekonaniu, że również sztuka bezprzedmiotowa w wielu wypadkach znaleźć powinna prawo obywatelstwa i bez transpozycji na realizm, jako dekoracja ścienna lub element plastyczny (obraz, rzeźba) wkomponowany w całość nowoczesnego wnętrza. Jako pozytywny przykład konkretny wymienię wnętrze teatru „Placówka" w Warszawie (polichromia) i wnętrze teatru „Groteska" w Krakowie (obrazy Mikulskiego i Skarżyńskiego).

Biorąc pod uwagę wszystkie rozważone tu okoliczności, myślę, że warto stawiać również na awangardowego konia i karmić go należycie, choć wydaje się niesforny i narazie nie do każdego wozu da się zaprząc.

Przyszłość zależy od procesu wrastania świadomości twórczej artystów w nową rzeczywistość społeczną, a także od mądrej i życzliwej taktyki mecenatu państwowego. Od działania obu tych czynników zależeć będzie, czy na grządkach doświadczalnych wyrośnie bujny ogród nowej sztuki, czy też pozostaną one miejscem opuszczonym przez dzięcioły.

Janusz Bogucki

ALEKSANDER SERAFIMOWICZ

ŻELAZNY POTOK

W ubiegłym tygodniu zmarł znany prozaik radziecki, autor głośnej powieści „Żelazny potok" — Aleksander Serafimowicz.

Serafimowicz rozpoczął swą działalność pisarską jeszcze w końcu ubiegłego stulecia, zdobywając sobie wkrótce uznanie wybitnych ówczesnych pisarzy i postępowej krytyki, jako autor opowiadań z życia chłopów i proletariatu miejskiego. Lew Tołstoj, który miał zwyczaj wystawiania stopni pisarzom, napisał na marginesie opowiadania „Piaski": „5+", Włodzimierz Korolenko zachwycał się „pięknym, obrazowym, zwartym i sugestywnym językiem, świeżością i wyrazistością opisów" Serafimowicza. Nie bacząc na tak pochlebne opinie, reakcyjna krytyka literacka uporczywie przemilczała Serafimowicza, nie mogąc mu wybaczyć, że w utworach swych demaskował wyzysk społeczny i niedwuznacznie wypowiadał się za zmianą ustroju społecznego.

Serafimowicz współpracował w owym czasie z postępowym wydawnictwem „Znanije", grupującym wokół siebie szereg głośnych pisarzy rosyjskich z Maksymem Gorkim na czele. Z utworów tego okresu wymienić należy: „Opowiadania wiejskie", „Martwi na ulicach", „Starzec", powieść „Miasto w stepie" oraz wspomniane już „Piaski".

Po wybuchu Rewolucji Październikowej, Serafimowicz stanął bez wahania po stronie bolszewików i wyjechał niebawem na front, jako korespondent „Prawdy". Wkrótce po wojnie Serafimowicz przystępuje do pracy nad swym najwybitniejszym dziełem, powieścią „Żelazny potok" (1924). Tematem powieści jest słynny w historii wojny domowej „marsz Tamański" na Kubaniu, kiedy to armia Tamańska i masy biedoty wiejskiej, otoczone przez kontrrewolucyjne oddziały kozackie, gruzińskich mieńszewików oraz niemiecką armię okupacyjną, przedarły się i połączyły z Armią Czerwoną. „Żelazny potok" jest niewątpliwie pierwszą monumentalną powieścią radziecką z czasów wojny domowej. Bohaterem powieści są masy ludowe, owe „najgłębsze „niziny" ludzkości", które rewolucja natchnęła wiarą we własne siły i uczyniła niezwyciężonymi. „Żelazny potok" po dziś dzień jest jedną z najpopularniejszych utworów literatury radzieckiej.

zf.

Ponad ryczenie krów, pianie kogutów i ludzkie głosy przedarły się ochrypłe, lecz donośne wołania:

— Towarzysze, na wiec!...
— Na zebranie!
— Ej, tam, zbierajcie się!
— Do gromady!
— Pod wiatraki!

Wraz z powoli stygnącym słońcem osiada gorący pył i naraz ukazują się w całym swym majestacie ogromne, wysmukłe, do piramid podobne topole. Jak daleko sięgnąć okiem, widać już ogrody, bieleją chaty i wszystkie ulice, wraz z bocznymi zaułkami, pełne wozów, fur, bryczek, koni i krów — aż po rozległe sady i hen poza nimi do samych wiatraków, które na stepowym kurhanie rozczapierzały na wszystkie strony swe długie, błoniaste łapy.

Coraz szerzej, z nieopisanym rozgwarem rozlewa się dokoła wiatraków ludzkie morze, w którym połyskują brązowe opalone twarze.

Starcy z siwymi brodami, baby ze zmęczonymi twarzami, wesołe oczy dziewuch. Dzieciska kręcą się pod nogami. Szybko dysząc wysuwają długie ozory psy, a wszystko to tonie w ogromnej, nieprzejrzanej masie żołnierzy.

Kosmate papachy, mocno zniszczone czapki wojskowego kroju, wełniane kapelusiki górali ze zwisającymi brzegami. Jedni są w podartych bluzach, drudzy w wypłowiałych barchanowych koszulach, jedni w czerkieskach, a inni znów nadzy po pas, z wstęgami do karabinów maszynowych, założonymi na krzyż na brązowe, piękne torsy.

Bezładnie, na wszystkie strony, ponad głowami sterczą połyskujące bagnety.

Pociemniałe od starości wiatraki patrzą ze zdumieniem — nigdy nic podobnego nie działo się tutaj.

Na kurhanie, dokoła wiatraków, zebrała się starszyzna: pułkownicy, dowódcy batalionów, kompanii, szefowie sztabów. Któż to są ci pułkownicy, batalionowi i kompanijni dowódcy?

Są tu i żołnierze carskiej armii, którzy podczas wojny dosłużyli się stopnia oficerskiego, są i stolarze, i bednarze, i fryzjerzy, i marynarze czy też rybacy z miast i osiedli kozackich. Są to dowódcy niewielkich czerwonych oddziałów, które każdy z nich utworzył na swojej ulicy, w swoim osiedlu czy hutorze. Są też i zawodowi oficerowie, którzy stanęli po stronie Rewolucji.

Worobjew, dowódca pułku, olbrzymie chłopisko z wielkimi wąsiskami, wgramolił się na jaszcz, który aż zaskrzypiał pod jego ciężarem, a głos jego dźwięcznie dobiegł tłumu:

— Towarzysze!

Jakże nikły jest ten głos wobec tysiąca opalonych twarzy, tysiąca wpatrzonych oczu. Dokoła mówcy kołem stanęła starszyzna.

— Towarzysze!
— Do diabła z nim!
— Precz!!
— Nie chcemy!
— Też się znalazł dowódca!
— Chodziłeś, bratku, w oficerskich epoletach...
— Przecie je dawno sam poodcinał!
— A ty czego?
— Bij go! Nic nie pytaj!

Wzbałwaniło się nieobjęte morze tysiącami uniesionych w górę rąk. Któż by tu rozpoznał, o co im chodzi?

Pod wiatrakiem stoi niewielki człowiek, krępy, jak gdyby w żelazie odlany, z kwadratowymi szczękami, które się mocno zacisnęły.

Spod zwisających brwi, jak dwa szydła, połyskują niewielkie, świdrujące, szare oczy. Krótki cień pada od tej postaci, po cieniu głowy depczą dokoła nogi.

A wąsaty dowódca, nabrawszy piersi pełne powietrza, woła donośnie:

— Zaczekajcie, posłuchajcie, trzeba się naradzić!

— Wynoś się do wszystkich diabłów!

Samotny głos utonął w krzyku, w wymyślaniach.

Śród morza rąk wzniesionych ku górze, śród morza głosów, podniosła się wychudła, długa, spalona słońcem, wykoślawiona od ciężkiej pracy kobieca ręka i pełen męki, babski głos wyrwał się jak gdyby ze skowytem:

— Nie szczekaj, bo słuchać nie będziemy... krowę miałam i parę byczków..., i chałupę własną..., i samowar..., i gdzie to wszystko tera?

Ponad tłumem przewalał się ryk. Każdy krzyczał o swoim nie słuchając innych... Miałbym tera chleba dość, żebym nie słuchał, a zebrał z pola...

— Powiadali, że na Rostów trzeba przebijać się.

— A dlaczego portek nie wydali ani butów?

Głos z jaszcza odrzucił:

— To czemużeście ruszyli z chałupy?

Tłum aż zachłysnął się:

— A przez kogo jak nie przez was, dranie jedne? Kto nas oszukał, kto namówił?

— Siedzieli my po chałupach, na swoim — a teraz jak te opętańce wędrujem.

— Wiadomo — to za ich namową!... — gęstym basem rozległy się żołnierskie głosy, a bagnety zakołysały się złowrogo.

— Gdzie my się tera podziejem?
— Do Jekatierinodaru trza walić.
— Przecie tam biali siedzą.
— I gdzie tu pójść, w którą stronę?

Przy wiatraku stoi ten z żelaznymi szczękami i tylko świdruje ostrymi jak szydła, szarymi oczami.

I wtedy właśnie nad tłumem zahuczało to złowieszcze słowo:

— Sprzedaaali nas!...

Głos usłyszano wszędzie. Usłyszeli go i ci pomiędzy wozami, kołyskami, końmi, i ci przy ogniskach, a jeżeli nawet nie usłyszeli — domyślili się. Dreszcz przebiegł cały zgromadzony tłum. Trudniej było oddychać.

Piskliwy, histeryczny, babski krzyk strzelił z tyłu, ale to nie kobieta krzyczała, ale niewielkiego wzrostu żołnierz z ptasim nosem, goły po pas, w za dużych na niego butach.

— Przehandlowali naród jak bydło!

O głowę wyższy od otaczającego tłumu, nic nie mówiąc, rozpychając się łokciami, ruszył w stronę wiatraka marynarz o wyjątkowo pięknej twarzy, z niewielkimi wąsikami, w marynarskiej, okrągłej czapce, której dwie wstążeczki okręcały się dokoła długiej, opalonej szyi. Przeciska się przez tłum nie spuszczając oczu ze zgromadzonej starszyzny, zaciska w rękach połyskujący karabinek.

„Dosyć... tego!"

Człowiek z żelaznymi szczękami zacisnął je jeszcze mocniej.

Ogarnął wzrokiem kłębiące się morze ludzkich głów: widział te czarne, rozwarte usta, rozpalone twarze — zaiskrzyły się ziejące gniewem złe oczy.

„Gdzie żona?..."

Marynarz z rozwiewającymi się wstążeczkami był już niedaleko.

Tak samo ściskał w rękach karabinek nie spuszczając z oczu starszyzny, jak gdyby bojąc się, że ich zgubi, tak samo rozpychał stłoczony tłum, który z krzykiem miotał się na wszystkie strony.

Gorycz zalała serce człowieka z zaciśniętymi szczękami:

„Przecież ramię przy ramieniu walczył z nimi na tureckim froncie. Morze krwi... bezlitośnie kosiła ich śmierć. Bili się w ciągu ostatnich miesięcy razem i z białymi, i z Kozakami, i z generałami. Pamięta Jejsk, Temriuk, Tamań, stanice nadkubańskie..."

Rozluźnił szczęki i donośnym głosem, który słychać było nawet i w tym rozgwarze, rzekł:

— Znacie mnie, towarzysze... razem krew przelewaliśmy, samiście mnie wybrali dowódcą... ale jeśli tak ma być, na pewno zginiemy. Kozacy razem z białymi ze wszystkich stron osaczają. Nie ma godziny do stracenia. — Mówił z wyraźnym, ukraińskim akcentem i to zjednywało mu posłuch.

— A tyś carskich mundurów nie nosił? — zawołał ten sam przeimujący głos małego, gołego do pasa żołnierza.

— A cóżem to ja starał się o niego? Biłem się na froncie, tom i mundur, i ordery dostał. Albo to ja nie wasz jestem? Nie harowałem jak wół, tak samo jak i wy? Nie orałem razem z wami, nie kosiłem?

— Co prawda to prawda — zahuczało w tłumie — nasz jest!

Wysoki marynarz wydostał się wreszcie z tłumu, dwoma skokami znalazł się tuż obok i wciąż nie spuszczając oka, i wciąż nic nie mówiąc, z całej siły rozmachnął się bagnetem potrącając kogoś kolbą.

Człowiek z żelaznymi szczękami nie odsunął się, jedynie grymas podobny do uśmiechu ściągnął rysy zżółkłej twarzy.

Pochylił głowę jak młody byczek i z boku, z całej siły pchnął ramieniem gołe łokieć marynarza.

— A ty co!

Pochylony bagnet obsunął się i zamiast człowieka ze ściśniętymi szczękami aż po samą rękojeść w pierś trafił stojącego obok, młodziutkiego dowódcę batalionu.

Ten westchnął głęboko, syknął, jak gdyby to wydostawała się z niego para, i runął na wznak. Marynarz szarpał bagnet, który utkwił w ciele, chcąc go wydostać.

Dowódca kompanii, bezwąsy młodzik, chwycił za skrzydło wiatraka i począł piąć się do góry. Skrzydło ze skrzypieniem opuściło się i znów znalazł się na ziemi. Pozostali, prócz tego z mocnymi, niemal kwadratowymi szczękami, wyciągnęli rewolwery. Na ich pobladłych twarzach malowało się przerażenie. Z tłumu w kierunku wiatraka przeciskało się jeszcze kilku z szaleńczo wytrzeszczonymi oczyma. Każdy zaciskał w ręce kurczowo karabin.

— Niech zginą jak psy!!
— Bij! Wystrzelać ich!

Naraz wszystko uciszyło się. Głowy i oczy zwróciły się w jedną stronę. Przez step, dotykając niemal wysokiej trawy brzuchem, pędził na gniadoszu jeździec w czerwonej koszuli. Leżał na koniu opuściwszy ręce wzdłuż grzbietu. Był coraz bliżej, widać było, jak dobywa ze siebie ostatki sił oszalały rumak. Kurz walił spod jego kopyt, kawały gęstej piany białośnieżnym śladem znaczyły drogę. Jeździec kołysał się miarowo, zrośnięty z koniem.

Daleko na stepie znów poczęło coś czernieć. Przez tłum przebiegło:

— Drugi pędzi! Ale rwie!

Gniady dopadł tłumu i tocząc pianę, i zarywając tylnymi kopytami, osiadł na miejscu. Jeździec w czerwonej koszuli opadł jak worek przez koński łeb i z głuchym łoskotem grzmotnął na ziemię rozrzucając ręce i wyginając dziwacznie pod siebie głowę.

Jedni rzucili się do leżącego, inni do konia, który stawał dęba i którego boki były zlane krwią.

— Toż to Ochrym! — zawołali ci, którzy pierwsi nadbiegli, ostrożnie dotykając stygnącego już ciała. Na plecach i na piersi widniała krwawa ziejąca rana od cięcia pałaszem. Na karku czerniła się zapiekłą krwią niewielka rana.

Poprzez tłum, aż po wiatraki, pomiędzy fury, poprzez ulice i zaułki już biegł krzyk pełen trwogi:

— Ochryma porąbały Kozaki!
— O, rany!
— Jakiego Ochryma?
— Nie wisz? Ten z Pawłowskiej... co ma chałupę nad samym jarem.

Nadjechał drugi jeździec. Twarz, spocona koszula, ręce i bose nogi, portki — wszystko było we krwi. Nie wiadomo, swojej czy cudzej. Oczy miał aż okrągłe ze strachu. Skoczył z konia, który się aż rozkraczył, rzucił się do leżącego, którego twarz już skuła przeźroczysta, śmiertelna żółcizna, a po którego oczach łaziły już muchy.

— Ochrym!

Szybko przykucnął, przyłożył ucho do piersi zlanej krwią, za chwilę podniósł się i stał nad nim z opuszczoną głową:

— Synku... syneczku...

— Nie żyje... — odezwały się wokół stłumione szepty.

Ten postał, a potem ochrypłym głosem począł krzyczeć aż go było słychać wśród fur i chat na skraju wsi.

— Połtawska stanica zbuntowała się i Pietrowska, i Sławiańska, i Stiblijewska!

— Przed cerkwią, na placu, w każdej stanicy szubienice postawili i wieszają każdego, kto im w ręce wpadnie. Do Stiblijewskiej przyszli biali, pałaszami rąbią, wieszają, strzelają, na Kubań pędzą... Nikomu nie darują... Starych czy baby — bez różnicy. Wszyscy — powiadają — jesteście bolszewiki!

— Stary Opanas, co to ma chałupę naprzeciwko Jawdochy...

— Wiemy, wiemy... — zahuczało na krótko.

— ...prosił, po nogach całował... ale gdzie — powiesili. Okropną moc broni mają. Baby i dzieci dzień i noc po ogrodach kopią z sadów karabiny, kulomioty wykopują, a góry całe skrzynek z amunicja... Tyle tego z tureckiego frontu nawieźli. I armaty tyż mają. Powariowali.

— Cały Kubań w ogniu stoi. Strasznie naród mordują... na drzewach pełno wisielców. Jedne oddziały na Jekatierinodar przebijają się, każdy dla siebie, inni do morza, niektórzy znów na Rostów, a ci rąbią pałaszami, nic, tylko rąbią...

Znów postał nad trupem z pochyloną głową.

W zastygłej ciszy wszystkie oczy były wpatrzone w niego.

Zachwiał się na nogach, chwycił rękami próżnię, potem złapał za uzdę i zaczął wdrapywać się na spoconego konia, który wciąż robił jeszcze bokami i wspinał się szybko, dysząc krwawymi chrapami.

— Gdzież ty? Oszalałeś? Paweł!
— Stój, wróć się! Trzymaj go!

A tymczasem tętent już dudniał na stepie oddalając się coraz bardziej. Smagnął konia rzemieniem z całych sił, koń pokornie wyciągnął zlany potem kark, stulił uszy i poszedł galopem. Cienie wiatraków, padające ukośnie, ścigały go.

— Jak nic zginie...

— Rodzina mu tam ostała... A tu syna zostawił.

Człowiek z żelaznymi szczękami powoli przemówił:

— Widzieliście?

Tłum głucho odpowiedział:

— Przecież nie ślepi.
— Słyszeliście?
— Słyszeli.

Kwadratowe szczęki rozluźniły się.

— Towarzysze!... nie ma przed nami żadnej drogi. Czy przed nami, czy za nami — wszędzie śmierć. Kto wie, czy i oni — wskazał głową na kozackie osiedle, na porożowiałe chaty, nie kończące się ogrody, na wielkie topole, które rzucały długie cienie — kto wie, może i oni już tej nocy rzucą się na nas, żeby nas wyrżnąć, a u nas nic, ani warty, ani żadnej ochrony, nie ma kto się tym zająć. Trudno, musimy się cofać, ale przedtem trzeba zaprowadzić porządek w wojsku. Wybierzcie dowódców, żeby później żadnych zmian, a oni życiem swoim odpowiedzą przed nami. Dyscyplina musi być żelazna, bo tylko to nas uratuje. Przebijemy się aż tam, gdzie są nasze główne siły, i wszystko się jakoś ułoży. Tam swoi — pomogą. Zgadzacie się?

— Zgadzamy! — przyniosły echa ze stepów, zewsząd: i stamtąd, gdzie stały na ulicach fury, i od strony sadów, i z całej stanicy, aż po jej skraj dotykający rzeki.

— Więc dobra. Zaraz będziem wybierać. Potem porządek zaprowadzimy. Tabor z uchodźcami trzeba oddzielić od wojska. Każdy oddział musi mieć swego dowódcę.

— Zgadzamy się! — znów przyniosło ze stepu.

W pierwszych rzędach stał człowiek z dużą brodą, o statecznym wyglądzie. Jego soczysty bas zagłuszył inne głosy

— Ale dokąd mamy iść? W którą stronę? Przecież to zguba... A gospodarstwo, a bydło? Co z tym zrobić? Rzucić?

Jak gdyby ktoś kamień rzucił do wody — tłum poruszył się, rozstąpił jak fale, poszły wokół okrzyki:

— A ty chciałbyś nazad wrócić? Żeby nas wszystkich wyrżnęli?

Na co brodacz: — Po co wyżynać, przyjdziemy, broń oddamy — przecież nie są znowu dzicy ludzie. Z Mokruszyńskiej poddali się, pięćdziesięciu ich było, broń pozdawali — Kozacy ich ani tknęli, no i co? Orzą teraz, później będą siali.

— Poddały się... ale same bogacze, kułaki...

Zakotłowało się, zahuczało nad głowami, nad rozgorączkowanymi twarzami.

— Całuj psa w nos!

— Ani nas kto zapyta, wszystkich wywieszają.

— A dla kogo orać będziem? — piszczały cienkimi głosami baby.

— Znów pod kozacki bat albo generalski?

— Idź, pókiś cały!

— Po głowie go!

Brodacz usiłował coś wyjaśnić:

— Nie szczekałbyś... Posłuchajcie, co mówię.

— Sam szczekasz, ani cię będziem słuchać.

Rozpalone, czerwone twarze, patrzyły jedna na drugą, zawziętością błyszczały oczy, wyrosły nad głowami zaciśnięte pięści. Kogoś bito, kogoś pędzono precz.

— Za co bijecie? Przecież nic nie gadał.

Człowiek z żelaznymi szczękami przemówił:

— Dajcie spokój, towarzysze. Szkoda czasu. Wybieramy głównego dowódcę, a on już młodszych sam wyznaczy. Kogo wybieracie?

Na chwilę zapadło głuche milczenie. Wszystko zamarło: i step, i stanica, i niezliczony tłum. Później uniósł się do góry las żylastych, spracowanych rąk i aż po sam skraj stepu, poprzez niezliczone ogrody i nawet za rzeką, rozbrzmiewało jedno imię:

— Kożu-chaaa!

Potoczyło się i długo jeszcze pod samymi górami huczało:

— ...a-a-a-a

Kożuch zacisnął swe kamienne szczęki, zasalutował. Widać było, jak drgnęły mięśnie pod skórą. Podszedł ku trupom, zdjął zniszczony słomkowy kapelusz. Jak gdyby wichrem zmiotło wszystkie czapki, dokoła same gołe głowy i słychać babskie szlochy. Kożuch pochylił głowę, postał nad trupami i wreszcie powiedział:

— Pochowamy naszych towarzyszy ze wszystkimi honorami.

— Podnieście ich.

Rozścielono dwa płaszcze. Do batalionowego, u którego na piersiach widniała duża plama skrzepłej już krwi, podszedł ów wielkolud w marynarskiej czapce z rozwiewającymi się wstążeczkami, nachylił się bez słowa i bardzo ostrożnie, jak gdyby obawiając się sprawić mu ból, umiósł trupa. Podniesiono i Ochryma. Wzięli ich na ramiona i ponieśli.

Tłum rozstępował się, potem znów się skupiał, nieskończonym potokiem płynął za niesionymi ciałami.

Czyjś młody głos zaintonował:

„...W boju-u nierównym pa-adli o-ofiarą..."

Przyłączyły się inne głosy, surowe, niewprawne, plątając słowa, ale coraz szerzej płynęło:

„...nie-ezłomne-ej mi-iłości o-ojczyzny..."

Rozstrzeliły się głosy, śpiewano nieudolnie, a jednak w duszę wkradał się żal, który w zagadkowy sposób harmonizował i z tym zadumanym stepem, i ze starymi, poczerniałymi wiatrakami, i wysokimi, teraz jak gdyby z lekka pozłoconymi topolami, i z białymi chałupami, które mijano, i z niekończącymi się sadami, obok których niesiono zmarłych. I takie to wszystko wydało się bliskie, rodzime, jak gdyby urodzili się tutaj i tu przyszło im umierać.

Powleczone wieczorną mgłą góry wydały się prawie granatowe.

Baba Horpyna, ta sama, co to śród lasu innych rąk uniosła w górę swoją kościstą, wychudłą, wycierała teraz brzegiem brudnej kiecki czerwone oczy, mokre od łez, i zmarszczki, w których osiadło pełno kurzu, poszlochując od czasu do czasu i żegnając się raz po raz znakiem krzyża, szeptała: — Święty Boże, Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami... Święty Boże, Święty Mocny — głośno wycierając nos tą samą kiecką.

Żołnierze z zasępionymi twarzami idą równym, miarowym krokiem, równomiernie kołyszą się czarne bagnety.

„...I wszy-ystko za lud odda-ali, co mie-eli..."

Obłoki kurzu, które już niemal opadły, znów wzbijają się w górę leniwie. Nie widać nic za nimi, jeno głuchy tupot kroków i te słowa:

„...Jęcząc po lochach wię-ęzie-ennych..."

Nad żałobnymi masywami gór rozbłysły pierwsze nieśmiałe gwiazdy. A oto i pierwsze krzyże. Jedne przewróciły się, drugie pochyliły. Porosły krzewami pustkowia. Przeleciała powoli, kołysząc skrzydłami, sowa, bezszelestnie przelatywały nietoperze. Niekiedy zabieli się marmur, przebijają się przez wieczorną mgłę złote litery napisów — pomniki bogaczy Kozaków, pomniki dawnego dostatku, a obok idą i śpiewają:

„...I dźwi-ignie się na-aród i przeemoc oba-ali..."

Wykopano obok siebie dwie mogiły. Tuż obok zbijano pośpiesznie dwie trumny ze świeżych, pachnących desek. Ułożono w nie nieboszczyków.

Kożuch stanął na świeżo usypanej ziemi z odkrytą głową.

— Towarzysze... chcę powiedzieć parę słów... nasi towarzysze padli... cześć im, bo zginęli za nas... Ale dlaczego zginęli?...

— Towarzysze, chcę powiedzieć, że nasza Rosja Sowiecka nie zginęła i będzie wiecznie istniała... My tu, towarzysze, jesteśmy okrążeni... ale tam, Rosja... Moskwa... oni swoje zrobią... bo chcę powiedzieć, że my mamy teraz robotniczo-chłopską władzę... więc idą na nas i rozmaite generały, i obszarniki, i różni kapitaliści, jednym słowem... różne draństwo! Ale my się nie damy! My im pokażemy! Towarzysze!... Więc chciałem powiedzieć, że przysięgamy na mogiłach tych naszych towarzyszy, że oddamy życie za nasz chłopsko-robotniczy rząd!

Zaczęto spuszczać trumny. Baba Horpyna, trzymając ręce na ustach, poczęła szlochać, z początku z cicha, później szloch zamienił się w jakieś pojękiwanie, aż wybuchnęła głośnym, niepowstrzymanym lamentowaniem. Za nią druga i trzecia. Cmentarz był pełen tego babskiego lamentu. Każda z nich starała się przecisnąć, nachylić, nabrać garść pełną ziemi, i rzucić do mogiły. Głucho dudniła ziemia o trumny.

Ktoś zapytał Kożucha szeptem:

— Wiele naboi wydać?
— Dwanaście sztuk.
— Mało będzie.
— Brak nam amunicji... każdy naboi się przyda.

Powietrze rozdarła dość rzadka salwa, później druga, trzecia. Na chwilę wynurzyły się z ciemności twarze, krzyże i ruchliwe łopaty. Gdy wszystko uciszyło się, dopiero wtedy wszyscy poczuli, że to już noc zapadła. Dokoła cisza, pachnie rozgrzanym kurzem, nieustanny plusk wody usposabia do snu. Napływają jakieś dalekie, niejasne wspomnienia, a za rzeką, na horyzoncie, daleko ciągnie się postrzępiona, czarna ściana gór.

Aleksander Serafimowicz

Drugi rozdział powieści „Żelazny potok". Warszawa, „Prasa Wojskowa", 1948, str. 245 i 3 nl.

Dopiero później zrozumiałem, że ta prostota i skromność Lenina, to dążenie, aby pozostać w cieniu albo w każdym razie nie rzucać się w oczy i nie podkreślać swego wysokiego stanowiska — że cecha ta jest jedną z najsilniejszych stron Lenina jako nowego wodza nowych mas, prostych i zwykłych mas, najgłębszych „nizin" ludzkości.

JÓZEF STALIN (1924 r.)

Okładka projektu Mieczysława Bermana, winieta — A. Kokorina

KRONIKA RADZIECKA

W dniach 21—29 grudnia ub. r. odbyło się w Moskwie plenum zarządu głównego Związku Kompozytorów Radzieckich, poświęcone podsumowaniu wyników pracy kompozytorów i muzykologów po znanej uchwale Komitetu Centralnego WKP(b) o operze „Potężna przyjaźń" Muradeli, potępiającej tendencje formalistyczne w współczesnej muzyce radzieckiej. Na specjalnych koncertach wykonano 150 nowych utworów ponad stu kompozytorów radzieckich, w tej liczbie: „Symfonia na tematy rosyjskie" — Miaskowskiego, siódmy kwartet Szebalina, dytyramb symfoniczny Chaczaturiana, poświęcony pamięci Lenina, muzykę do filmu „Młoda Gwardia" — Szostakowicza, operę Prokofiewa — „Opowieść o prawdziwym człowieku", koncert skrzypcowy Kabalewskiego, „Kantatę o ojczyźnie" Arutiuniana, „Hymn o Moskwie" Muradeli, operetkę Dunajewskiego — „Wolny wiatr" i szereg innych.

Plenum wysłuchało referatu zasadniczego, który wygłosił sekretarz generalny Związku Kompozytorów Radzieckich Tichon Chrennikow.

W Leningradzie odbyła się w dniach 5—11 stycznia sesja Akademii Nauk ZSRR, poświęcona historii nauki rosyjskiej i radzieckiej. W czasie sesji wygłoszono m. i. kilka referatów na tematy związane z historią literatury rosyjskiej. Znany uczony radziecki I. Mieszczaninow wygłosił referat o roli N. Marra w językoznawstwie radzieckim.

W lutym bieżącego roku upływa sto lat od chwili ukazania się w druku pierwszego pełnego wydania eposu fińskiego „Kalewala". W Związku Radzieckim rozpoczęły się już przygotowania jubileuszowe. Punktem kulminacyjnym będzie niewątpliwie sesja placówki naukowo - badawczej Akademii Nauk ZSRR w Petrozawodsku. W sesji wezmą udział wybitni radzieccy uczeni — badacze folkloru z Moskwy, Leningradu i Estonii.

Nowe muzeum puszkinowskie otwarte zostanie w tym roku we wsi Boldino, gdzie Puszkin zakończył „Eugeniusza Oniegina" oraz napisał swe słynne tragedie: „Kamienny gość", „Skąpy rycerz", „Uczta podczas dżumy", „Mozart i Salieri" i wiele drobnych utworów lirycznych.

Teatr Wielki w Moskwie, który obchodzi w tym roku studwudziestopięciolecie swego istnienia, wystawi w bieżącym sezonie dwie nowe opery — „Dekabrystów" J. Szaporina oraz „Sewastopolczyków" M. Kowala. Na jubileusz puszkinowski Teatr Wielki przygotowuje operę Czajkowskiego — „Mazepa".

W ostatnim czasie teatry moskiewskie stoją pod znakiem triumfów, odniesionych przez młodych artystów, niedawnych absolwentów szkół teatralnych, w trudnych i odpowiedzialnych rolach. Największy sukces bodaj odnieśli: K. Rojek w roli Larysy i N. Afanasiew w roli Karandyszewa w sztuce Ostrowskiego „Panna bez posagu" (Biespriddanica) wystawionej w Małym Teatrze w Moskwie.

Z młodych artystów MCHAT wymienić należy A. Pokrowskiego, L. Puszkariowa (rola Katiuszy w „Zmartwychwstaniu" według Tołstoja), K. Rostowcewa i W. Tronina.

Znany balet Moisiejewa wystąpił niedawno w sali im. Czajkowskiego w Moskwie z nowym programem, na który złożyły się tańce narodów ZSRR oraz inscenizacja taneczna „Dwie majówki".

KRZYWDA NAJMŁODSZYCH

HELENA BOBIŃSKA

Za siódmą górą

Raz do roku, mniej więcej w drugiej połowie grudnia, nawet starzy kawalerowie, poszukujący zwykle pokoju „przy bezdzietnej rodzinie", owi wieczni „wujaszkowie" zatrzymują się dłużej przed wystawami sklepów nęcących oko jaskrawą barwą zabawek i książeczek.

Bo „coś przecież trzeba tym smykom kupić", skoro się jest zaproszonym na wilię do siostrzenicy lub bratanka.

— Najlepiej chyba książeczkę — bo to i przyjemne i pożyteczne — rozumuje taki wujaszek, wchodząc do księgarni.

— Pan dobrodziej życzy książeczkę dla dzieci? a dla jakiego wieku? dwa i pół latka? O proszę bardzo...

Wujaszek staje bezradny nad stosem różnokolorowych książeczek. O literaturze dla dzieci wie równie mało jak o dzieciach. Przypomina sobie jednak, że tego smyka Józia najbardziej interesują maszyny, a zwłaszcza lokomotywy. Nie umie, co prawda, smyk wymówić tego słowa. Mówi „mogija" ale wytrwale szuka tej „mogiji" w każdej książce z ilustracjami, nawet w „Przekroju", o ile mu się do rąk dostanie.

— Może jest coś o lokomotywie? O samochodach?

— O lokomotywie? Owszem, służę— podsuwa uprzejmie sprzedawca.

Wujaszek niezdecydowanie ogląda tak zwany „parawanik". Pod czerwonym napisem: „Coraz prędzej", na różnokolorowym pocisku mknie do księżyca trzyletni dzidziuś z wybałuszonymi oczami, w okularach lotniczych na głowie. Na następnych stronicach „parawanika" ten sam dzidziuś o rozwianych włosach koloru jajecznicy sunie na wszelkiego rodzaju maszynach — a na ostatniej — wspierając rączkę na kuli ziemskiej wychyla się odważnie z łódki balonu.

Wujaszek posapując z emocji, nakłada okulary i czyta wierszyki u góry:

„Co się stało, pęd ku górze,
Coraz wyżej Antoś wzlata.
To w balonie mknie ku górze
ponad krągły obraz świata.

W nawigacyjnych przyrządach
doskonale się wyznaje
I z gondoli w dół spogląda
na nieznane dziwne kraje".

Wujaszek, co prawda, mało „się wyznaje" w literaturze dziecięcej... ale... coś tu mu się nie podoba w tej książeczce.

Jest co prawda lokomotywa, ale...

— Zdaje mi się, że on to już ma — mówi, czując instynktownie, że w tych okropnych obrazkach dziecko próżno będzie szukało znanych mu z codziennej obserwacji, ulubionych maszyn.

— Może coś o zwierzątkach? — proponuje księgarz — o kotkach, na przykład?

Bierze więc wujaszek z kolei książeczkę o kotkach. Jest to również „parawanik". Na okładce — kotka-mama w fartuchu, z którego kieszeni sterczy butelka, o dokoła małe kotki w śliniaczkach, dalej kotki w fartuszkach siedzą na ławkach w szkole...

— A czy nie ma, panie dzieju, zwyczajnych, uczciwych kotów? — bez fartuchów i bez majtek? — marszczy się wujaszek.

— Nie, takich, niestety, nie mamy... Może coś o pieskach? Wujaszek, ocierając czoło chustką, przerzuca znów kolorowe malowanki, gdzie pieski, myszki i niedźwiadki w majtkach i w kamizelkach jeżdżą na rowerach, kręcą się na karuzelach i dyrygują orkiestrą.

— Błazeństwo! — mruczy wujaszek— ogłupianie dzieci!

Księgarz czuje się w obowiązku bronić tych książeczek.

— Przecież to dziecko bawi! A może jaką bajeczkę? O Jasiu i Małgosi, albo o „Królewnie Śnieżce".

Wujaszek macha ręką zrezygnowany. I z całego stosu wybiera jednak ten parawanik, gdzie żółtowłosy upiorek mknie na pocisku do księżyca... bo jednak jest tam lokomotywa, chociaż — na miejscu maszynisty widnieje taki sam potworek.

Powinnam tu czym prędzej dodać, że w naszej literaturze dla najmłodszych dzieci mamy przecież prawdziwe talenty. Mogę je nawet wyliczyć na palcach jednej ręki. Mogę nawet przyznać, że mamy utalentowanych grafików i że nie zawsze zamiast dzieci na ilustracjach znajdujemy straszliwe potworki lecące okrakiem na pocisku. Niestety, utwory tych nielicznych utalentowanych autorów i grafików toną w powodzi barwnej makulatury,zalewającej półki naszych księgarń.

I jeszcze jedną rzecz należy stwierdzić. Cała nasza literatura dla małych dzieci — nawet utwory tych utalentowanych pisarzy — dąży do jednego celu: *zabawienia* dziecka. Świat w tych książeczkach dosłownie chodzi na głowie: im bardziej jest cudaczny, nieprawdziwy, fantastyczny — tym bardziej *powinien* podobać się dzieciom.

„Dzieciom się to podoba!" „Dzieci to lubią" „Dzieci się tym zachwycają!". Są to zwykłe argumenty w obronie tej „bajkowej" literatury. Argumenty bardzo naiwne.

Bo dziecko lubi *wszystko*. Wszystko mu się podoba i do wszystkiego wyciąga rączki. Świat dla niego jest nowy i nieznany. Mały dzieciak może długo i w skupieniu obserwować, jak kot pije mleko ze spodeczka i myje się łapką. Może wytrwale chodzić krok w krok za tym kotem wstrząśnięty i zachwycony, ucząc się go niejako na pamięć.

Zdolność spostrzegawcza dwu-trzyletniego dziecka jest zdumiewająca, równie jak logika jego rozumowania. Człowiek dorosły nie docenia tych zdolności, lekceważy je. Tak samo jak lekceważy ustawiczne pytania małego badacza świata: „Cio to?" i „po cio".

A przecież z tych dwóch pytań powstała cała nasza wiedza o świecie. Nie zastanawiamy się nad tym, że ten „smyk" musi tę wiedzę o świecie zdobyć *sam, na nowo* i *od początku*.

I tu nasuwa się poważne pytanie.

Czy nasza literatura *pomaga* dziecku poznawać otaczający go świat? Czy nie przypomina ona raczej brzęczącej i błyszczącej grzechotki? Albo owych cudacznych baloników, rozdętych kaczek i gęsi w tekturowych cylinderkach na głowach, służących ku chwilowej rozrywce dziecka? Nie chciałabym być źle zrozumiana. Nie mogę tu wyliczać tych nielicznych autorów i nielicznych książeczek dla dzieci, powiedziałabym „klasycznych" jak np. „Lokomotywa" Tuwima (ta stara, poczciwa lokomotywa, co to pot z niej spływa — „gęsta oliwa") — wzbudzająca zawsze zachwyt dzieci, właśnie dlatego, że jest taka „prawdziwa"!

Bo każde dziecko jest realistą od urodzenia. I właśnie ta cecha pozwala mu poznawać otaczający świat.

„Lokomotywa ma koła — lokomotywa jedzie". Jest to jeden z pierwszych sylogizmów takiego małego badacza świata. Oglądając jakiś futurystyczny malunek w książeczce dla dzieci, taki dwuletni Jaś orzeka nieodwołalnie: „Lokomotywa nie ma kół — nie jedzie". I na to nie ma rady. Z tym musi się liczyć artysta i ilustrator książek dla dzieci. Lokomotywa *musi* mieć koła, koń musi być podobny do konia a nie do psa, a kot...

Pewien znany malarz, zapytany, czym to objaśnić, że w książkach dla dzieci koty są zawsze w fartuszkach — odpowiedział:

„Pod fartuszkiem łatwiej ukryć zły rysunek".

Myślę czasem, że miał słuszność. Zwłaszcza, gdy przeglądam sowiecką literaturę dla małych dzieci. Przyznam się, że mój patriotyzm zawsze przy tym cierpi.

Dlaczego w tamtych książeczkach, nawet w tych wydanych w czasie wojny, drukowanych na zgrzebnym papierze — dzieci są *prawdziwymi* dziećmi? Nie mają wybałuszonych oczu i jajecznicy na głowie? Dlaczego psy zachowują się po psiemu, a koty obywają się bez kamizelek?

Czyżby nasi artyści w samej rzeczy nie umieli rysować? A może winien tu jest przerost fantastyki w naszej literaturze dziecięcej? Może właśnie ten nadmiar fantastyki pozwala ilustratorowi nie przestrzegać elementarnych zasad rysunku i prawa ciążenia?

Nie mniej oderwana od życia jest nasza literatura dla dzieci w wieku szkolnym. Wszystko się tu dzieje „za siódmą górą, za siódmą rzeką". Od razu wpadamy w zaczarowany kraj baśni, klechd, legend i bajek. Nie jestem przeciwniczką baśni ani legend. Nie należy dzieci pozbawiać czaru baśni, ale nadmiar baśni, przerost elementu baśniowego w naszej literaturze dla młodzieży staje się niebezpieczny.

Rzekłbyś, że nasza literatura troskliwie czuwa nad tym, aby dziecko nie stanęło nogami na ziemi. Nawet w opowiadaniach z życia zwierząt np. w książce Mokrzyckiej „Feliks — król wiewiórek" — królem jest zajączek, który skacze po drzewach. „Im mniej realnego życia — tym lepiej" — jak wydaje się brzmieć hasło naszej literatury dla dzieci.

Czytamy i słyszymy ciągle ubolewania nad tym, że nasza literatura piękna spóźnia się, że nie może nadążyć za przemianami społecznymi. A cóż mówić o literaturze dla młodzieży? Jeżeli tzw. literatura piękna spóźnia się o pięć, sześć lat, to literatura dla młodzieży pozostała w tyle o lat *pięćdziesiąt* i więcej.

I gdyby ów „wujaszek" szukał książki dla swego starszego siostrzeńca, wzruszyłby się szczerze, przerzucając naszą świeżo-wydaną literaturę dla młodzieży.

Toż to, panie dzieju, ten sam „Dzibenenosah", „Duch Puszczy"! Ten sam „Młody wygnaniec", „Serce" Amicisa — „Młody lord", „Król i żebrak", „Tajemnicza wyspa", „Małe kobietki".

Czytał te książki jako mały chłopiec w tych czasach, kiedy podkasany konik człapał przed warszawskim tramwajem, damy nosiły tiurniury, a na Marszałkowskiej tłumy zbierały się przed lokalem, gdzie pokazywano „latarnię czarnoksięską".

Chociaż niektóre z wyżej wymienionych książek jak np. „Duch puszczy" mogłyby wywołać dyskusję, na ogół książki te należą już do skarbca międzynarodowej literatury dziecięcej.

Dlaczegóż więc nasze dzieci nie miałyby ich czytać? Nie mam zamiaru zwalczać tych książek, ale... cóż pozostanie w naszej *współczesnej* literaturze, jeżeli wyeliminujemy z niej, tę o 50 lat spóźnioną, *egzotyczną* dziś literaturę?

Jeśli pomyślimy, że nasza obecna literatura ma wychować młodzież dla społeczeństwa socjalistycznego, że musi wytworzyć u tej młodzieży *nowy* stosunek do pracy, do własności społecznej, do ludzi, do ojczyzny i do innych narodów — wtedy może zdamy sobie sprawę, że *literatury zdolnej tym zadaniom podołać nie posiadamy wcale*.

I im prędzej zdamy sobie z tego sprawę, tym lepiej. Jest to zagadnienie wielkiej wagi społecznej. Nie rozstrzygnie go żadna narada ani konferencja w sprawie książki młodzieżowej. Nie rozstrzygnie go tym bardziej jeden artykuł. Tu trzeba zmobilizować wokół literatury dla dzieci i młodzieży najlepsze siły pisarzy i uczonych, jak to się stało w ZSRR. Trzeba, aby nasze społeczeństwo nauczyło się *widzieć* dzieci i *myśleć* o dzieciach.

Trzeba naszych pisarzy nauczyć *pisać dla młodzieży*. Nie znaczy to wcale, że bohaterem powieści musi być dwunastoletni lub czternastoletni chłopiec lub dziewczynka. Wszakże bohaterami tej literatury młodzieżowej, którą tak burzliwie kiedyś przeżywaliśmy, nie były dzieci. Ani „Robinson Kruzoe", ani „Duch puszczy", ani bohaterowie Verne'a nie byli dziećmi.

Nasi dziesięcioletni chłopcy przeżywają dziś intensywnie walkę ludową w Grecji, w Indonezji, walkę w państwie Izraela. Ostatnio ślęczą pilnie nad mapą, mierząc odległości między Nankinem a Kantonem. Chcą wszystko wiedzieć o Hiszpanii, zaczytują się w pamiętnikach lotników sowieckich.

Gdzież są te książki, które naszej młodzieży pozwalałyby żyć walką o wolność ludów? Gdzie mamy książki o Czerwonym Kasztelanicu? O Waryńskim? O Jarosławie Dąbrowskim? O Dąbrowszczakach?... O naszych b o h a t e r a c h p r a c y?

Brak miejsca nie pozwolił mi omówić tu wielu zagadnień. Mogłam je zaledwie poruszyć.

Rozmyślnie pominęłam nieliczne *dodatnie* pozycje w naszej literaturze młodzieżowej, aby nie stwarzać złudzenia, że jakąś jednak literaturę posiadamy. Kilka drzew nie stanowi lasu. Kilka dobrych książek nie stworzy jeszcze literatury.

Jeżeli dotąd problemat naszej literatury młodzieżowej nie przedstawiał się tak poważnie, to działo się to z tej prostej przyczyny, że nigdy, odkąd istnieje Polska literatura młodzieżowa nie miała przed sobą takich zadań i nie miała milionowych rzesz czytelników.

Helena Bobińska

WITOLD DOROSZEWSKI

Przeciw znęcaniu się nad mową i nad dzieckiem

Kraj lat dziecinnych! On zawsze
zostanie
Święty i czysty
jak pierwsze kochanie,
Nie zaburzony błędów
przypomnieniem.

Tych słów Mickiewicza nie będą mogły w całości zastosować do siebie te osoby, które w okresie swego dzieciństwa czytywały pewne dzieła przez autorów mniejszego niż Mickiewicz kalibru pisywane, a przez firmy wydawnicze lansowane jako literatura dla dzieci. Bo kto sobie wartość niektórych okazów tej literatury kiedyś uświadomi, ten we wspomnieniach dziecięcych będzie miał nieprzyjemną plamę.

Idzie mi w tej chwili nie o zagadnienie literatury dla dzieci w całej jego rozciągłości pod względem artystycznym i wychowawczym, ale o jedną stronę tego zagadnienia, o język i styl utworów, które są specjalnie przeznaczone dla dzieci. Celowa troska o język musi być w pewnych granicach przede wszystkim troską o język dziecka, bo dorosły mający już ustalone nawyki rzadko kiedy je zmieni pod wpływem perswazji. Jest to rzecz tak jasna, że nie wymaga szczegółowych wywodów.

Mam przed sobą kilkanaście książeczek dla dzieci. O ich poziomie językowym niech mówią przykłady.

Oto wydawnictwo „Senzacja" (sic, ale sam tytuł przynajmniej odpowiedni) w Krakowie wypuszcza serię „Wesołych bajek i powiastek" pod ogólnym tytułem *Kukuryku*. W serii tej numer 19 to bajka o *Śnieżyczce* opracowana przez p. Hankę Burską (autorka używa widocznie dla nawiązania bliższego kontaktu z dziećmi — zdrobniałej formy imienia).

Na str. 7 czytamy: „Byli to małe karzełki".

Na str. 12: „Wtedy królowa sporządziła zatruty grzebień". Można sporządzić testament, listę, spis, ale przecież nie zatruty grzebień.

Na str. 15: „Kiedy królewicz znosił trumienkę z góry, potknął się o kamień, wtedy kawałek zatrutego jabłka wypadł Śnieżyczce z gardła i dziewczyna ożyła". Gramatycznego błędu w tym nie ma, ale skrót myślowy nie jest niewątpliwie „chwytem" zastosowanym dla zwięzłości ekspresji, tylko po prostu następstwem pisania na kolanie.

Na str. 16 „A kiedy zła królowa przyjechała na wesele, poznała, że piękną panną młodą jest Śnieżyczka, to pękła z zazdrości i na tym koniec bajeczki". Tu niechlujstwo popada już w konflikt i z gramatyką.

P. Janina Rakowska w utworze *Czworonożni przyjaciele* (Kraków, Wydawnictwo Książek Popularnych) pisze „sareńka", „świńka" (stronic nie można zacytować, bo są nie numerowane) a także o tym, że „Raz spotkała kózka coś zielone bez ogona". O gatunku poetyckiej weny tejże autorki świadczą wierszyki w rodzaju:

„Z owocami ma dziewuszka straganu.
Smaczne ma jabłuszka, winogronka
i śliweczki
I najsłodsze też gruszeczki".

(*Zabawna książeczka* — co komu wydaje się zabawne).

Dla zapewnienia większej wziętości swym utworom wypuszcza je autorka w świat pod różnymi tytułami: to samo, co w *Czworonożnych przyjaciołach* znajdziemy z pewnymi wariantami w *Pocieszonych obrazkach*, oprócz „sareńki" i „świnki" jest tam i „rodzinka sareń" jest i forma „jedne (domyślne dziecko) zamiast: „jedno", no i jest ten sam polot poetycki we wszystkich wierszach. Podpis pod obrazkiem: „Kto

W lekkiej sukience się śmieje
świnka... O, jakże powabna!
Piękniejszą od niej nie jest
panienka ludzka żadna!

do Zoo (Wyd. S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie). Po przeczytaniu książeczki uprzedzam: na ten apel należy pozostać głuchym i nigdzie z autorem dzieci nie puszczać.

Książeczka kończy się takim wierszem:

„To byłby Ogród Zoologiczny
naprawdę miły, naprawdę śliczny,
gdyby zwierzęta w radosnej zgodzie
tak sobie żyły w bez krat ogrodzie".

Wyrażenie „w bez krat ogrodzie" urąga przyzwoitej polszczyźnie. Urąga przyzwoitej składni także dalszy ciąg wiersza:

Lecz ludek niech pamięta mały,
że te wszystkie zwierzęta, co tu
w klatkach siedzą
choć niejedno z nich dzikie, lecz
każde niewinne
bo jest sobą.

Dziecko za taką składnię dostałoby pałkę, a co winien dostać dorosły piszący dla dziecka? Trzeba się opanować, żeby nie napisać: pałką.

Tenże autor w tym samym wydawnictwie ogłosił i książeczkę: *Co gąska wymyśliła*. Oto, co w tym utworze wymyślił autor:

„W lekkiej sukience się śmieje
świnka... O, jakże powabna!
Piękniejszą od niej nie jest
Panienka ludzka żadna!"

Ustęp jest pozbawiony sensu; np. dlaczego „rozpoznanie" nosa ma być utrudnione przez brak czapki (zamiast której zresztą krasnoludek na obrazku ma na głowie kapelusz)?

W *Czerwonym kapturku* tegoż autora (Wydawnictwo Książek Popularnych w Krakowie) są takie perełki natchnienia:

„Daleko poza ciemnym lasem
mieszkała jej babunia —
ponad jej chatką drzew atłasem
bór gęstą pieśnią szumiał"

Więc czy pieśnią czy atłasem? I czym jeszcze oprócz rymu do „lasem" tłumaczy się „drzew atłasem?"

„Wiatr po drzew czubach
z szumem przegnał
w zielonych chwil powodzi".
„Kapturek opowiada,
czyja z zgubionych drzew i
krzewów
ją ocaliła rada".

Pomijając „ocalenie z drzew", połączenie „zgubionych drzew i krzewów" jest w ogóle pozbawione sensu.

Tenże autor w dziele *Kot w butach* (Wyd. Książek Popularnych):

„piękne ubranie dał mu król
współczując tej przygody,
„kotek w butach miałczał!"
„Tak szczęście życiu dało rym
jak kwiat z tajemnic drzewa".

Kurczątko przemawia stylem prostym, naturalnym, nie gwałconym dla rymu:

Nie mogę dziś się przebierać,
bo i po co? Me piórka
najpiękniejszą w podwórkach
szarą były, będą i są teraz!

W *Przygodzie krasnoludka Noska* (autor i wydawca ci sami) dziewczynka spotykająca krasnoludka:

Rozpoznaje kształt nochalka,
choć brak brody, czapki brak —
klaszcze w dłonie do krasnalka,
bierze go ochotnie tak!

Tenże autor — *Śnieżka* (wyd. 2)

„szklana trumna uśmiech czaru
mieści"...
„A krasnalki wróciły do baru
pieśń radości śpiewając rumianą".

Dotychczas wymienieni autorzy mają w rzemiośle poetyckim dość licznych współzawodników. P. Jerzy Sikora napisał opowieść z czasów wojny dla młodzieży *O bohaterskim koniu* (Wyd. „Biblos" — Kraków).

Zaczyna się dość wzniośle: Ów koń

„Światło dzienne w mieście
zobaczył Krakowie,
Tu się narodziła jego pierwsza myśl".

I zaraz potem raczej figlarnie:

„Konie myślą — jak babcie (sic)
kocham —
Tylko nie mówią, ale rżą.
Dlatego ludzie z ludzi kpią,
Z niemownych koni tylko trocha".

A dalej:

„Po wielkich bitew czasu szczypce
Nasz kary znalazł się w Egipcie".

Na końcu inwokacja:

„Ilekroć spotkacie się z koniem,
O moi młodzi przyjaciele,
Nie bądźcie dlań gburem, wałkoniem,
Lecz człekiem! Nie pragnie on
wiele"...

Ilekroć zaś spotkacie się z autorem, bądźcie gburami, brutalami i maltretujcie go.

W *Balu u lal* Stanisława Raczyńskiego (Wydawnictwo „Biblos" Kraków):

„Usiadł Grzesiu w cieniu drzewa",

a

„Słoń ten psotnik, jak widzicie,
Bo zaskoczył małpki skrycie".

Ma to wyrażać ten sens, że słoń, jak widzicie, jest psotnikiem, bo itd.

Teofilek, autor i wydawca ci sami:

„A płaszczyk kto ubierze? Sam
ubierz!"

Autorów dzieł należących do omawianej tu literatury można by było zapytać słowami satyryka:

„Cóż was dziś do pisania złych
wierszy zapala,
Godni wieszczkowie Jasnej Góry
i Sokala?"

Na to pytanie odpowiedź byłaby dość prosta: każdy chce żyć. Ale nasuwa się pytanie drugie: czy każdy powinien? A w każdym razie nie ulega wątpliwości, że żyć kosztem dzieci jako odbiorców tandety poetyckiej i językowej jest to uprawiać proceder nie przynoszący zaszczytu.

Sprawa jest ważna. Autorzy wierszyków i powiastek dla dzieci uważają jak gdyby, że wystarczy jakiś mniej więcej baśniowy i popularny wśród dzieci wątek i trochę obrazków, aby wymaganiom swojej sztuki odpowiedzieć. Po cóż cyzelować, kiedy dziecko niedociągnięć i tak nie zauważy? Na większości cytowanych przykładów widać to piętno niedbalstwa, nawet niechlujstwa językowego, tłumaczącego się właśnie przeświadczeniem, że przecież to nie dla znawców, tylko dla dzieci, więc i tak ujdzie.

Zarówno wzgląd na dziecko, jak wzgląd na dobro języka i stylu którym dziecko kiedyś posługiwać się będzie wymagają jakiegoś zajęcia się tą sprawą.

Witold Doroszewski

Film • Film • Film • Film • Film • Film • Film • Film • Film • Film

„OBYWATEL KANE"

film amerykański

Orson Welles był bardzo młodym reżyserem, kiedy podczas wojny jeszcze, realizował swego „Obywatela Kane" i długo musiał się potem wpraszać w łaski producentów, zanim powierzono mu następny film. Nowatorstwo nie jest mile widziane, a „Obywatel Kane" był filmem nie tylko nowatorskim pod względem formalnym, technicznym i artystycznym, ale — jak na Stany Zjednoczone — wręcz rewolucyjnym pod względem tematycznym. Toteż przyjęty na Zachodzie jako rewelacja i — niezbyt zresztą szczęśliwie porównywany do „Krążownika - Potiomkina" Eisensteina — „Obywatel Kane" dostarczył tematu do artykułów, dysput, rozważań teoretycznych najpoważniejszym pismom i krytykom filmowym Zachodu.

Już samo ujęcie tematu zrywało z tradycją narracyjnego, szablonowego filmu biograficznego: życie Kane'a, bezpodstawnie porównywane do życia Hearsta przez jego prasę, nie jest łatwym łańcuchem nieprzerwanych sukcesów prowadzących do happy endu. Ukazanie Kane'a na tle jego klasy społecznej, obnażenie bruków amerykańskiej machiny politycznej, krytyka wielkokapitalistycznej cywilizacji, która oddala człowieka od istotnego sensu życia, przebłyski postępowych poglądów u Kane'a i jego przyjaciela i współpracownika Lealanda wszystko to, choć nie przesądza jeszcze o społecznym charakterze filmu, niemniej jednak jest znamiennym odchyleniem od szablonu tego rodzaju amerykańskich filmów.

Sam Kane nie jest „społecznikiem"; wychowany w środowisku bankierskim nie potrafi się oderwać od swojej klasy. Jeżeli walczy z tymi, „którzy okradają biednych ludzi", i na łamach kierowanej przez siebie prasy popiera żądania pracujących, to czyni to, jak sam stwierdza, nie tylko z obowiązku. „Czyż nie lepiej — pyta oburzonych akcjonariuszy wielkiego trustu komunikacyjnego — że ja się tym zajmę, niż ktoś z proletariatu? Ten byłby szkodliwszy". Tę rzekomą „dwuosobowość" swojego „ja" podkreśla na początku kilkakrotnie: czyż Charles Forster Kane, współakcjonariusz trustów i koncernów, nie ofiaruje funduszów na zwalczanie Kane'a, buntownika, redaktora „Inquirer"?

Obejmując jako młody człowiek redakcję Inquirer", Kane na świstku gazetowego papieru zredagował „Deklarację zasad" uczciwości dziennikarskiej, która ukazała się na pierwszej stronie jego pierwszego numeru. Świstek ten w przebiegu akcji odgrywa rolę niemal symbolu. Przechowany jako manifest ideologiczny przez Lealanda, po latach wraca do swego autora jako dowód jego zdrady i odstępstwa. Podarcie deklaracji przez Kane'a pieczętuje ostateczne zerwanie z przyjacielem i głoszonymi zasadami. Szantażem i obietnicami („obiecałbym wam znacznie więcej—wołał ze śmiechem — gdybym nie był tak zajęty") walczył Kane o fotel w Białym Domu — szantażem zwalczył go spekulant naftowy, któremu groził karą. Szantażem zbierał Kane wiadomości do swojego pisma: „Jeżeli Silverstone nie wskaże, gdzie znajduje się jego żona — udzielał wskazówek swemu współpracownikowi — oskarży się go o morderstwo. Jeżeli zacznie protestować, głośno nazwie się go anarchistą, tak aby wszyscy słyszeli".

„Jestem Amerykaninem" mówił sobie dumnie i był sam wśród stumilionowego narodu. Robotnicy nie chcieli takiego sprzymierzeńca. Wielka burżuazja nie ufała człowiekowi, który ośmielił się, choćby w młodości, okazać zaczątki buntu. Opuścił go przyjaciel najserdeczniejszy, Lealand, kiedy po przegranych wyborach „Inquirer" rzucił na rynek przygotowany z góry dodatek nadzwyczajny o „fałszerstwie przy urnie wyborczej". „Nie na rękę ci, gdy robotnik domaga się swych praw, a nie podarunków" — powiedział Lealand podczas sprzeczki. Opuszcza go pierwsza żona, gdy ambicje polityczne zgasiły w nim wszelkie inne uczucia. Sam, własną bezwzględnością rujnuje swoje drugie małżeństwo. Myśląc tylko o własnej podrażnionej ambicji łamie przeciętną osobowość Suzan (najpierw chcąc na siłę zrobić z niej sławę śpiewaczą, potem skazując ją na pustkę i nudę egzystencji w Xanado) — czym po latach doprowadza ją do otwartego buntu i zerwania. Jest już starym człowiekiem. Zostaje sam w przesadnie monumentalnych wymiarach pałacu Xanado wśród dziesiątek własnych odbić, powtarzających obraz jego porażki; odgrodzony od życia — które przegrał — ustokrotnionymi kratami, opatrzonymi napisem „wstęp wzbroniony".

Jeszcze przed pierwszą wojną światową jeden z czołowych teoretyków filmu, Riccioto Canudo, wyraził pogląd, że dwie sztuki, architektura i muzyka, zawierają wszystkie inne. „Malarstwo i rzeźba, twierdził, są tylko wypadkowymi pierwszej, poezja zaś jest wysiłkiem słowa, podobnie jak taniec wysiłkiem ciała, by stać się muzyką. Film musi być reasumpcją tych wszystkich sztuk w ruchu". Wypowiedzenie takiej opinii w r. 1911 było równie rewolucyjne, jak jej zastosowanie przez Orsona Wellesa w roku 1941. Użycie świateł, stanowisko kamery wprowadza malarskość w każdą bez mała klatkę. Jakiś niesamowity, wstrząsający „realizm wypływa z tych widzianych z góry stosów gazet; jakże tragiczne jest wielkie, nieludzkie miasto martwych skrzyń zawierających nieprzebrane bezużyteczne skarby konającego magnata; jakże symboliczna jest małość Kane'a na tle wielkiego portretu z okresu kampanii wyborczej. Wprowadzenie elementu odległości, podkreślanej stopniowaniem wrażeń akustycznych, pozwala widzowi zrozumieć samotność i odosobnienie Kane'a. Tymi dwoma środkami wygrana jest cała historia pierwszego małżeństwa: stół codzień dłuższy między małżonkami i rozmowy coraz bardziej lakoniczne. Nie trzeba zbędnych dialogów, by zrozumieć powody odejścia drugiej jego żony, Suzan Alexander. Wystarczy kamienność i przytłaczająca pustka wielkiej, zimnej pomimo kominka, sali w pałacu Xanado, o którym Kane jak na ironię mówi: „to jest nasze ognisko domowe". Albo scena, kiedy sam jeden oklaskuje wśród tysięcy widzów, nieudały występ swojej żony w operze, oklaskuje nerwowo, rozpaczliwie, świadomy swej porażki. Zsynchronizowanie formy każdego obrazu z jego wewnętrzną treścią, zsynchronizowanie elementów wizualnych z dźwiękowymi jest doprowadzone do perfekcji. Czy śmierć Kane'a nie tkwi już w samej muzyce, gdy jego usta pokazane w olbrzymim zbliżeniu, wypowiadają głuchym głosem ostatnie słowo, owo tajemnicze „Rosebud" („Różyczka"), wokół którego toczyć się będzie cała akcja filmu?

Jeżeli zgodzimy się z Belą Balacsem, że dwa elementy czynią z kina sztukę: wielki plan (zbliżenie) i montaż, to „Obywatel Kane" należy do przełomowych filmów w historii kinematografii. Montaż nie jest tu bezpośrednim środkiem narracyjnym, pokazującym — szybciej lub wolniej — ciągłość scen „podobnie jak cegła spaja się z cegłą, by zbudować mur" (Kuleszow). Montaż jest szarpany, niestały, rozdarty, wpada w życie Kane'a nagłym wyskokiem, aby cofnąć się zaraz potem w jego przeszłość. Widz nie zna tego życia, idzie po tropach dziennikarzy, którzy w rozszyfrowaniu ostatniego słowa Kane'a widzą okazję do sensacyjnych nagłówków. Najważniejsze fragmenty tego życia, które wraz z dziennikarzami obejrzeliśmy we wspaniale wplecionych „aktualnościach", są dopiero później, przy użyciu tego montażu, uzupełniane przez rozmowy dziennikarza z najbliższymi współpracownikami i przyjaciółmi Kane'a. Każda rozmowa dorzuca nowy szczegół — żadna nie zapoznaje nas z jego wewnętrznym życiem, którego nikt nie rozumie. Nikt nie znał Kane'a. Kane'owie nie chcą, by ich poznano.

Film jest nieprzerwanym ruchem, mimo że każdy obraz w sobie jest statyczny. Ruch jest zawarty w montażu, nie w obrazie, i w ciągłym, zawsze uzasadnionym i prawie niewyczuwalnym ruchu kamery. Wielki plan ust Kane'a, fotografia zmarłego poprzez wypuszczoną z rozwierającej się ręki kulę, panoramiczne zdjęcia po kratach, wspaniały travelling od góry przez szyld neonowy i szklany dach nocnego lokalu, rezydencji Suzy Alexander, sceny rozmów dziennikarzy w ciemnej sali kinowej po przerwaniu projekcji, należą do najlepszych osiągnięć artystycznych niedawno zmarłego Gregga Tolanda, jednego z najbardziej utalentowanych operatorów i najciekawszych teoretyków sztuki filmowej. Toland potrafił po raz pierwszy zastosować obiektyw panfocus, którego użycie dało w „Obywatelu Kane" zdjęcia o nieosiągalnej przedtem głębi ostrości, od pierwszego planu, bardzo zbliżonego do obiektywu, do nieskończoności. W ten sposób wszystkie elementy w klatce są ostre, opracowanie najdrobniejszych i najbardziej oddalonych szczegółów doprowadzone do doskonałości, co wzmaga wartość artystyczną każdego planu. Scena bawiącego się za oknem rodzicielskiego domu młodego Kane'a przez zbliżony plan „sprzedających" go rodziców, scena zabawy w redakcji, wielkiej sali wyborczej oglądanej przez stojącego w dużej odległości rywala Kane'a, odjazd Kane'a ze swą przyszłą żoną, widziany z okien redakcji, statyczna scena Suzy Alexander po zażyciu trucizny, z szklanką i łyżeczką na pierwszym planie, są wzorem roboty operatorskiej.

Film jest trudny. Przytłaczająca, miażdżąca forma i styl Wellesa nadaje się stokroć lepiej do tematów w rodzaju „Krakatit", którego reżyser pozostaje zresztą pod niewątpliwym wpływem „Obywatela Kane". Film Wellesa jest dla tej szarpaniny dramatycznej i napiętego stylu nie dość społeczny i nawet nie dość psychologiczny. Przecież nawet nie wszyscy dostrzegają, że owo przedśmiertne „Rosebud" jest napisem na saneczkach, które Kane zostawia razem z beztroskim dzieciństwem w chwili, kiedy obcy bankier zabiera go z domu rodzinnego. Nie łatwo się zorientować, że model tych saneczek jest umieszczony w kuli szklanej, jedynym przedmiocie, którego nie niszczy podczas paroksyzmu szału po ucieczce drugiej żony i z którym się nie rozstaje aż do śmierci. Wielki plan ust, szept „Rosebud" i szklana kula, symbol utraconej przeszłości, wypada ze stygnącej ręki: Charles Forster Kane zakończył życie. Taki jest początek. Wielki plan saneczek rzuconych w ogień przez robotników, porządkujących przed licytacją rupieciarnię Kane'a, na saneczkach słowo „Rosebud" niknące w płomieniach: Charles Forster Kane przestał istnieć. Taki jest koniec. Zamknięte między tymi dwoma obrazami życie to wielka tęsknota do innej drogi, której nie umiał znaleźć. W szepcie „Rosebud" Kane zawarł swoją gorycz i świadomość przegranego życia. „Gdybym nie był tak bogaty, może byłbym wielkim człowiekiem". Ale dziennikarze szukający sensacji nie dowiedzieli się, czym się różnił Kane od Forda lub Hearsta.

Film jest trudny. Ankieta przeprowadzona w swoim czasie we Francji wykazała, że wielu nawet wykształconych filmowo widzów zrozumiało go dopiero po drugiej wizji: widza dezorientuje brak harmonii i ciągłości akcji, a nieznana mu forma odwraca jego uwagę od treści i doznań artystycznych. W Polsce nikt dwa razy na ten sam film nie chodzi. Tym większe zdumienie wywołuje zła kopia wyświetlana w kinie „Palladium" i zupełnie nieczytelne napisy. Z tych nielicznych, które zdołałem odczytać, opracowanie Brodzkiego wydaje mi się bez zarzutu, szkoda tylko, że tak trzeba przy tym wzrok wytężać. Zupełnie już nie można odcyfrować polskiego tekstu podanego kursywą podczas „aktualności" poświęconych życiu Kane'a i opisowi zamku Xanado. Szkoda — tekst oryginalny jest bardzo piękny. W sumie widz rozumie bardzo niewiele, czego rezultatem są niemilknące szmery zniecierpliwienia.

Mariusz Margal

„Obywatel Kane". Orson Welles w roli tytułowej

Dzieci ulicy

„DZIECI ULICY"

film włoski

Włoski film faszystowski był wielką kompromitacją. Pamiętamy jeszcze dobrze sztandarowego „Scypiona Afrykańskiego", tyleż kosztownego w realizacji, co niedołężnego w pomyśle i potworkowatego w ostatecznym efekcie. „Scypion" ze swymi tysiącami statystów był monstrualnych rozmiarów balonem propagandowym, a raczej balonikiem. Przekłuty igłą krytyki, pękł głośno i niesławnie.

Toteż po zakończeniu wojny, gdy w studiach włoskiej kinematografii zawrzała gorączkowa praca, nie rokowano Włochom sukcesów na międzynarodową skalę. Ale już pierwsze głosy krytyki — w Polsce wyprzedziły filmy włoskie o dobrych parę lat — brzmiały zastanawiająco entuzjastycznie.

O filmie włoskim poczęto mówić jako o zwartym i odrębnym problemie. Stało się tak, skutkiem wyrównanego poziomu — wysokiego poziomu — pierwszych pozycji, a bardziej jeszcze skutkiem ciekawych zbieżności tematycznych i programowych.

Młodzi scenarzyści i reżyserzy włoscy poświęcili się filmowi par excellence społecznemu. Tematy, wybrane z teki „Szary człowiek", inscenizowano w dekoracjach codziennych: jeśli brudnych i wystrzępionych, to tym prawdziwszych. To się nazywa szlachetnie—realizm.

Obok radzieckiej, a niewątpliwie pod jej wpływem, jest filmowa twórczość włoska najbliższa wielkiemu realizmowi. Nie obawia się tematów przykrych i drastycznych, ogromnie „nierozrywkowych", nie upiększa ich i nie retuszuje. Ani nie operuje do znudzenia idiotycznym „szczęśliwym przypadkiem", który najnielogiczniej w świecie zniekształca normalny przebieg zdarzeń niezdarnie przyklejonym happy-endem.

Bezkompromisową prawdę w ujęciu stosować można do tematów kieszonkowego wymiaru, do błahych konfliktów jednostkowych, ale można też sięgnąć do problemów natury ogólnej, o powszechnej doniosłości. W tym drugim wypadku powstają wielkie filmy społeczne. Tę drogę obrali Włosi.

„Dzieci ulicy", słynne „Sciuscia", reżyserii Vittorio de Sica są jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł kinematografii włoskiej opisanego okresu. Któż nie słyszał o gnębiącym Włochy powojenne problemie dzieci - sierot, bezdomnych, żebraczych pucybutów!

Przedwcześnie dojrzałe, drobne, obdarte figurki, którym de Sica każe obnażać na ekranie cały tragizm swego istnienia, chwytają za serce przedziwną prawdziwością. Śledzimy z zapartym tchem ich przemyślne, zatrącające o kodeks karny procedery i dusimy się wraz z nimi w okropnej atmosferze więziennego domu „poprawczego".

Na pytanie, czy taki dom poprawczy może kogoś „poprawić", twórcy filmu jak najkategoryczniej odpowiadają „nie"! Nie tędy droga do rozwiązania problemu „sciuscii". Ale innej drogi wskazać nie umieją.

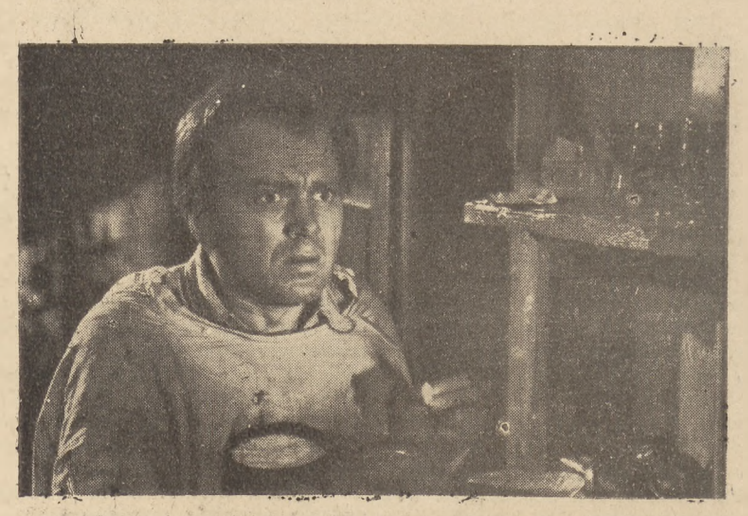
Z deprawującego młode charaktery, dusznego więzienia, pozwalają twórcy filmu uciec sześciu młodym chłopcom. Po mistrzowsko prostym artystycznie pożarze przenośnego aparatu filmowego (scena seansu kinowego w więzieniu jest już klasą dla siebie), przez wypiłowane kraty okna, wymyka się chyłkiem sześć małych cieni. Ale spośród sześciu uciekinierów udaje się ostatecznie zbiec jednemu.

Ten jeden, to akurat zepsuty do gruntu syn zamożnego lekarza, bandyta, wyrodek, niewątpliwy recydywista. A więc jeszcze dobitniej podkreślona nuta bezradnego pesymizmu. Nie można zrobić nic.

Dickens swymi powieściami spowodował zniesienie więzień dla dłużników. I to był już kompletny program. „Dzieci ulicy" nie formułują programu. Znieść owe domy poprawcze? Ależ to niczemu nie zaradzi! De Sica nie zostanie Dickensem w sto lat później.

Brak ostatecznych konsekwencji społecznych nadaje filmowi ponury, przygnębiający koloryt. Świadectwo artysty — i to artysty wysokiej klasy — przekonywuje, że w ramach ustroju kapitalistycznego jedynym bezpośrednim rozwiązaniem dla człowieka uczciwego pozostaje stwierdzenie, że rozwiązania nie ma.

Jerzy Płażewski



Karel Höger jako inżynier Prokop w czeskim filmie „Krakatit"

„KRAKATIT"

film czeski

Powieść Czapka „Krakatit" napisana w okresie międzywojennym stała się szybko popularną lekturą w Czechach. Jej tłumaczenie ukazało się także w Polsce, w języku chwilami zbliżonym do polskiego— co oczywiście nie wpłynęło na jej popularność. Mimo wad tłumaczenia nie trudno było stwierdzić, że jest to bardzo przeciętna powieść sensacyjna. Z tego punktu widzenia można dzieło Czapka umieścić między fantazjami Verne'a i „Szalonym lotnikiem" Czyżewskiego. Z tym, że zabarwienie erotyczne książki, z góry dyskwalifikuje ją jako lekturę dla młodzieży.

Natomiast, tak jak Verne przewidział samolot, łódź podwodną i radio, Czapek na kilkanaście lat przed Hiroszimą i w okresie, gdy rozbicie atomu było zaledwie tematem dociekań kilku bez rozgłosu pracujących uczonych — przewidział „erę atomową".

Czapek, któremu postępowe koła czeskie ostro zarzucały reakcyjne nastawienie, właśnie w powieści „Krakatit" nie wykazał ludzkości. Absolutny brak dodatniej postaci stwarza chorobliwy, nieprzyjemny nastrój. Czapek wprawdzie nie umieścił akcji swego dzieła ani w określonym czasie, ani w jakimś istniejącym państwie — niemniej wybieg „fantazji" nie jest w tym wypadku usprawiedliwieniem. Powieści Verne'a mimo fantazyjności, wpływały kształcąco, podczas, gdy autor czeski każe czytelnikom opuścić ręce wobec czekającej ich epoki grozy i nieuniknionej zagłady.

Reżyser i scenarzysta filmu Ottokar Vavra przenosząc na ekran to wątpliwej wartości dzieło, przeniósł je w inny wymiar. Dokonał tu pracy celowej i wystawił dobre świadectwo swemu uświadomieniu społecznemu.

Wyszedł z założenia, że skoro nad światem wybuchła pierwsza bomba atomowa — weszliśmy chcąc nie chcąc w erę nowej rządzącej energii, która — o ile będzie właściwie użyta — dokona większych zmian niż para czy elektryczność.

Biorąc ten fakt pod uwagę nie mógł pozostawić filmu w dziedzinie fantazji, gdyż w takim wypadku naraziłby się na słuszny zarzut spóźnionej przepowiedni. Nie chciał jednak także zbyt dokładnie umiejscowić akcji swego filmu i zupełnie powiązać go z rzeczywistością. Jaka jest rzeczywistość, tego nie wie ani Vavra, ani publiczność kinowa. Jest jednak inna, ważniejsza rzecz: powszechne pragnienie pokoju. I dlatego nie wolno zamykać oczu na niebezpieczeństwo.

Aby ostrzec, ale nie przerazić, nie chcąc całkowicie urealnić swej wizji filmowej, Vavra odworzył przeżycia inżyniera Prokopa, wynalazcy „krakatitu", jako majaki senne chorego mózgu. W takich ramach mógł powiedzieć bardzo wiele pozostając wierny swym przekonaniom, a wyrazem nie zdradzając intencji książki, intencji pozostawienia wszystkiego w dziedzinie wyobraźni.

Dzięki interpretacji filmowej sensacyjna fabuła książki Czapka zmieniła się w dzieło sztuki, które niewątpliwie można włączyć do dzieł mobilizujących opinię publiczną na rzecz postępu.

Film odsłania mechanizm świata kapitalistycznego, działanie wielkich koncernów zbrojeniowych i wzajemną ich konkurencję o władzę nad światem. Vavra nie ogranicza się jak Czapek do aluzji, lecz wyraźnie wskazuje na zbrodniarzy wojennych: militaryzm sprzymierzony z kapitałem. Luksusowe wnętrza pałacu Balttin i mundury oraz hełmy żołnierzy zbliżone do umundurowania wojsk hitlerowskich są wystarczająco wymowne.

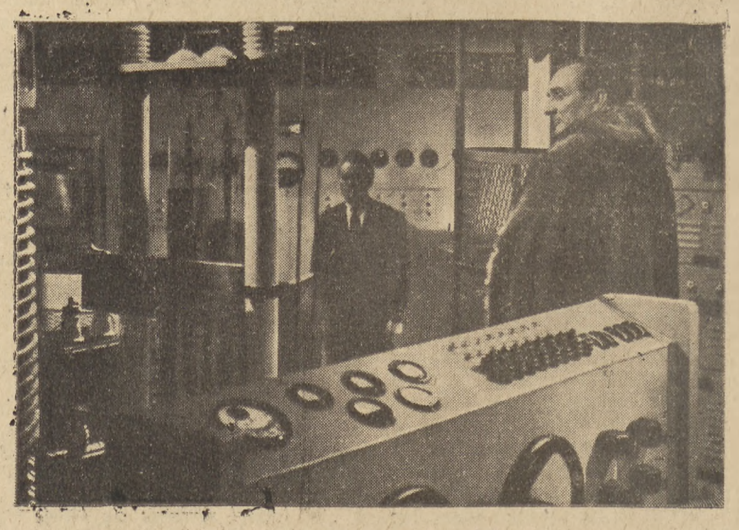
Jak wygląda film z punktu widzenia oceny formalnej?

Vavra widział mnóstwo filmów zachodnio - europejskich i amerykańskich. Można by scena po scenie wykazać ich wpływy. Spostrzegawczy widz zauważy np. natychmiast pokrewieństwo ujęć fotograficznych z wyświetlanym równocześnie „Obywatelem Kane".

Samo założenie filmu jest wyraźnie eskapistyczne, wzorowane niemal dokładnie na „Sprawie życia i śmierci", oraz amerykańskich filmach z dziedziny psychopatologii. Dzieje się to tak dalece, że nawet Florence Marly imituje gwiazdy amerykańskie (po tym filmie przejechała zresztą za ocean). O ile więc nie trudno udowodnić wyższość scenariusza Vavry nad oryginałem, o tyle obrona reżyserii filmu nie wydaje mi się możliwa. Vavra kładzie tak wielki nacisk na formę, że w wielu wypadkach przytłacza nią chyba ważną treść, a w niektórych scenach aktorską gierką pokrywa całkowitą pustkę treściową (scena wróżenia z ręki). Vavra podchwycił rozmach Wellesa, romantyzm i tajemniczość Christiana Jaque'a, pomysły inscenizacyjne Powella i Pressburgera, ale nie stworzył nic własnego, będąc w 5 — 8 lat po tamtych filmach epigonem pewnego kierunku... „Krakatit" pod względem formalnym nie stworzy szkoły, (tak jak „Niepotrzebni mogą odejść") przeciwnie kończy pewien okres. Zasługą Vavry jest to, że znakomicie technicznie wykorzystał i przystosował zdobycze swych poprzedników, dając film harmonijnie i płynnie wykończony.

Na tle bogatej obsady, która nagół wywiązuje się trafnie z powierzonych, nieraz trudnych zadań, Karel Höger w roli Prokopa stwarza głęboką ciekawą sylwetkę. Sekundują mu głównie: Edward Linkers (Carson) i Jiri Plachy (d'Hémon). Natasza Tańska w epizodzie niewykorzystana.

Leon Bukowiecki



Scena z filmu „Krakatit"

TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR

ARTUR MARYA SWINARSKI

TEATR LUDZI MŁODYCH

Państwowy Teatr Wojska Polskiego z Łodzi „Placówka" w Warszawie. *Felix Lope de Vega Carpio*: „Pies ogrodnika", komedia w trzech aktach. Przekład: *Tadeusz Peiper*. Reżyseria: *Józef Wyszomirski*. Dekoracje i kostiumy: *Otto Axer*. *Muzyka: Tomasz Kiesewetter*. Choreografia: *Jadwiga Hryniewicka*.

Wszystko jest w tej komedii trochę nienormalne; a jeżeli się weźmie pod uwagę, że jej autor był współczesnym Szekspirowi, nawet bardzo nienormalne.

Hrabina Diana de Belflor (*Jadwiga Marso*) — kocha się w swym sekretarzu; ale jest to miłość przewrotna, żyjąca tylko w tych okresach, w których sekretarz odwraca się od Diany w stronę innej panny; z chwilą, gdy się do Diany zbliża, przypomina jej się nagle, że jest hrabiną i płomienna dama przemienia się w słup lodu.

Sekretarz Teodor (*Hugo Krzyski*)... Krzywicka nazwała go karierowiczem.

rys. Marek Rudnicki
Józef Wyszomirski

Czy słusznie? W owych czasach sekretarz bywał służącym, lokajem, niewolnikiem prawie. Czy Teodor, niewiadomego pochodzenia *servus scribens*, który pod dyktando swej pani pisać musi na klęczkach i którego w ostateczności można bezkarnie kazać sprzątnąć z tego świata, czy taki człowiek, w dodatku uprzejmy dla niewiast Hiszpan, może nie zakochać się w pięknej hrabinie, gdy ta darzy go swymi względami? W epoce Vegi nie mógł się nie zakochać!... Owszem: jest niezbyt stały i nader niewyraźny w stosunku do panny, którą ma w rezerwie. Bo wszyscy w tej komedii są trochę nienormalni. A ta rezerwowa Marcella (*Janina Marisówna*) też nienormalnie szybko rzuca się na szyję drugiemu kawalerowi — i tak nienormalnie kursuje między swym rezerwowym Fabiem (*Wojciech Pilarski*) a Teodorem, że chyba dopiero przed ołtarzem dowie się na pewno, za kogo właściwie wychodzi.

I nienormalne wreszcie jest rozwiązanie konfliktu, nienormalny *deus ex machina*. Gdyby ten *deus* był normalny, zjawiłby się w kształcie starego hrabiego przed Teodorem i powiedział: „Czy masz pod prawą łopatką trójkątne znamię? Masz! Więc chodź w objęcia, bo jesteś moim synem, którego przed dwudziestu laty porwali piraci tureccy; oraz moim spadkobiercą". I miłosna walka klasowa zakończyłaby się małżeństwem hrabiny Diany i hrabiego Teodora... Prawie tak też jest w „Psie ogrodnika". Zjawia się stary hrabia (*Henryk Bąk*) i poznaje w Teodorze swego syna. Tylko że ta sprawa jest zręcznie przez służących zaaranżowaną mistyfikacją, bo Teodor wcale nie jest synem hrabiego i... odkrywa przed Dianą tę mistyfikację, co dowodzi, że pan sekretarz to znów nie taki karierowicz, ale w gruncie uczciwy człowiek. Hrabina wychodzi za swego Teodora, chociaż wolelibyśmy, by została za swą przewrotność ukarana i spostponowana, jak hrabina w operze Moniuszki...

rys. Marek Rudnicki
Kazimierz Dejmek (Tristan)

Nienormalne są charaktery *dramatis personarum*, niekonsekwentnie narysowane, aż nadto złożone. I nienormalne panują stosunki klasowe na dworze Diany: sekretarz nie może się żenić z hrabiną, ale wolno mu żenić się z jej krewną (o tym pokrewieństwie między Dianą a Marcellą wyraźnie mowa w scenie 10 aktu I); z drugiej strony: hrabinie nie wypada wyjść za sekretarza, ale pokojówce wolno wyjść za szlachcica Fabia... Lecz to już wina nienormalnego przodownictwa pracy Lope de Vegi, który ponoć potrafił napisać całą sztukę w przeciągu dwudziestuczterech godzin, a napisał takich sztuk przeszło dwa tysiące!

Ale komedia „Pies ogrodnika" jest normalnie wesoła; nieustanne *chaud-froid* Diany pokazał poeta w coraz to innych sytuacjach i okolicznościach; od dobrych pomysłów aż się roi, a jeżeli chwilami wydają się nieświeże, trudno — okradali Vegę jego koledzy przez parę set lat z tych pomysłów, więc się nam trochę opatrzyły. Jest dużo poezji w „Psie ogrodnika". Przekład *Tadeusza Peipera* bardzo sceniczny, wiersze aktorom łatwo wychodzą z ust.

Józef Wyszomirski wystawił komedię w tym samym stylu co „Scapina". Styl ten ma swoje tradycje na scenach obcych i polskich. Ale Wyszomirski rozwija go stale i krasi mnóstwem własnych konceptów. Tak nienormalną sztukę można pokazać tylko w ten sposób właśnie: jako roztańczoną i rozśpiewaną zabawę teatralną, biegnącą w tempie tak przyśpieszonym, że po drodze gubi się jej nienormalność. Tempo wytrzymał reżyser do końca, a koncept nie wygasł mu nawet po skończeniu sztuki: gdy kurtyna wśród oklasków publiczności podnosi się jeszcze raz, aktorzy dziękują ukłonami wpierw widzom, a potem... swym partnerkom.

Wyszomirski słusznie poprzestawiał kilka scen na początku trzeciego aktu, dodał parę piosenek, świetny monolog mimiczny służącego Tristana, przyprawił komedię dyskretnie tańcem (układu *Jadwigi Hryniewickiej*) i — wykreślił za dużo wierszy z monologów; a jak na złość właśnie w nich odzywają się najpełniej struny poezji Lope de Vegi i znaleźć można niejedną zadziwiająco odważną jak na owe czasy, metaforę.

rys. Marek Rudnicki
Jadwiga Marso (Diana)

Ale jeszcze z innych przyczyn dwa monologi sekretarza (akt I, scena 18 i akt II, scena 14) powinny zostać nietknięte: bo zarówno pierwsze „oświadczyny" Diany, jak i jej postanowienie wyjścia za innego, spadają na Teodora tak nagle, że musi on trochę pomedytować głośno nad sytuacją oraz nad enigmatycznym wnętrzem hrabiny, nim poweźmie dalsze plany.

I jeszcze w związku z monologami: może mi ktoś wytłumaczy, dlaczego jeden z nich wygłoszony zostaje przed lustrem, *ad hoc* wniesionym na scenę...

I może mi ktoś wytłumaczy, dlaczego sekretarz, rozmawiając z hrabiną, ma kapelusz na głowie... *Decouvrez vous, mon cousin!*

Józef Wyszomirski jest chyba najmłodszym z naszych reżyserów, ale najstarszym w zespole „Psa ogrodnika", odegranego przez młodych i zupełnie młodych aktorów oraz przez słuchaczów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. W czasach mojej młodości, w czasach, kiedy i ja byłem aktorem (co prawda przez jeden sezon tylko), taka młodzież latami musiała wnosić kandelabry na scenę, lub anonsować z dystyngowaną modulacją głosu, że kareta zajechała. Dzisiaj ci młodzi mogą sobie hulać po scenie, mogą się wykazać, mogą pozwolić się odkryć (tak odkryto Łomnickiego i Żardeckiego od razu) mogą zrobić karierę w szybszym tempie, niż ich koledzy sprzed trzydziestu, dwudziestu laty. Młody zespół „Placówki" grał z przejęciem, śpiewał i tańczył i doskonale się bawił — a w tej zabawie utonęły błędy i potknięcia.... więc nie mówmy o nich, nie ferujmy przedwczesnych wyroków.

Natomiast trzeba napisać osobno o aktorze, który grał Tristana i nazywa się *Kazimierz Dejmek*. Dochodziły nas słuchy z Jeleniej Góry i z Łodzi, że zagrał tam Frania w sztuce Perzyńskiego zdumiewająco dobrze. Jego debiut warszawski dowodzi, że jeszcze jeden młody talent został odkryty bez opóźnienia. Co prawda rola Tristana jest najlepsza, najefektowniejsza w sztuce, ale widzieliśmy tu w Warszawie niedawno, jak rozłożono na obie łopatki Scapina (bliskiego krewnego Tristana po ojcach rzymskich i dziadkach greckich), najlepszą i najefektowniejszą rolę w sztuce. Dejmek, obdarzony wyjątkową wyrazistością twarzy i ciała, nie miał ani jednej chwili pustej, ani jednej dziury w roli, był urozmaicony aż do rozrzutności, interesujący w każdej scenie, a jego niemy monolog w finale drugiego aktu, kiedy „idzie po rozum do głowy", pamiętać będziemy długo (— ale niech młody aktor zdaje sobie sprawę, ile tu zawdzięcza swemu doskonałemu reżyserowi!).

Scenograf *Otto Axer* zbudował piękny pałac i zgrabnie urządzał zmiany dekoracyjne przy otwartej scenie (przypominam pewnym kolegom, że tego rodzaju zmiany znane są w teatrach europejskich już od siedemnastego wieku, a nie dopiero od Jouveta); natomiast krajobraz dziki w kolorze i bardziej podhalański niż neapolitański; wolimy ten ze „Scapina". Kostium Marisówny gasi swymi barwami kolor jej włosów. Zaś kostium Krzyskiego zbyt bogaty; słusznie Teodor nosi barwy swej pani, jak i słusznie służba Ricarda i Federica nosi barwy swych panów (a Leonido ma nawet tak samo piekielnie rude włosy jak jego pan, co jest pysznym dowcipem), — ale gdy Diana mówi do sekretarza:

...A może chciałeś mnie podnieść
gdy się ubierzesz w jedwabie?"

a tymczasem sekretarz cały aż się błyszczy od jedwabiów, wtedy musimy Dianę uważać za wariatkę.

Wszystkim hipohondrykom i tetrykom; pesymistom, melancholikom i

rys. Marek Rudnicki
Hugo Krzyski (Teodor)

malkontentom; wątrobiarzom, żółciarzom, nerkowcom i nerwowcom; wszystkim tym, którzy byli na „Zakonie krzyżowym" i innym rekonwalescentom; a także wszystkim ludziom zdrowym polecamy tę wspaniałą zabawę w „Placówce"!.

Artur Marya Swinarski

» CZYTELNIK «

SPÓŁDZIELNIA WYDAWN.-OŚWIATOWA

OSTATNIE NOWOŚCI

ANTONI GOŁUBIEW

BOLESŁAW CHROBRY

Powieść

Wyd. 2

PUSZCZA
Str. 425
zł 660

SZŁO NOWE
Str 597
zł 900

MICHAŁ SZOŁOCHOW

CICHY DON

Powieść

Tłum. Rogowicz W., Stawar A.

Tom I, wyd. 2

3 części
zł 720

STEFAN ŻEROMSKI

POPIOŁY

Pisma T. IX, X, XI

Pod. red. prof. St. Pigonia

3 t.
950 zł

JULIAN TUWIM

KWIATY POLSKIE

Str 305
600 zł

KAZIMIERZ BRANDYS

ANTYGONA
(MIĘDZY WOJNAMI)

Część II

Str 246
350 zł

JAN BRZECHWA

TAŃCOWAŁA
IGŁA Z NITKĄ

Ilustr. Fr. Themerson

Str 52
400 zł

Książki • Książki • Książki

„Z BAGNA I KAMIENI"

Krystyna Justa. „Z bagna i kamieni", Warszawa, „Książka", 1948; str. 198, 2 nl.

Szereg opowiadań z Oświęcimia, z których każde stanowi oddzielną całość. Poza miejscem akcji niektóre opowiadania powiązane są również postaciami więźniów.

Napisano już wiele książek o Oświęcimiu, wszystkie one miały tę wspólną cechę, że ukazywały Oświęcim raczej pod kątem widzenia martyrologii i bohaterstwa więźniów. Krystyna Justa daje natomiast pełny obraz życia obozowego. Wiernie odtwarza nieludzką mękę i cierpienia, pisze jednak i o tych więźniach, którzy żyli tam w spokoju, bezpieczeństwie, nawet luksusie, o jakim nie marzyli, będąc na wolności. Nie pomija żadnej nędzy, upokorzenia, nieszczęścia, ale mówi i o seksualnej miłości wśród więźniarek, scenach zazdrości i rozpaczy z powodu rozstania, czy zdrady.

Pisze o kobietach, które zachowały hart ducha i podtrzymywały go u innych w tych nieludzkich warunkach, ale pokazuje i te, które straciły poczucie człowieczeństwa, godności własnej i dosłownie po trupach szły do zapewnienia sobie bezpieczeństwa i wygody.

Czytając książkę Krystyny Justy ma się głębokie przekonanie, że autorka umiała widzieć, rozumieć i sprawiedliwie oceniać to, co wokół niej przeżywali inni.

Książka pisana jest prosto, bez patosu, chwilami z wstrząsającym realizmem. Słowo wstępne napisał inż. Zygmunt Balicki, więzień Oświęcimia.

J. R.

„MORELE MADZI"

Wanda Melcer „Morele Madzi", Warszawa, „Książka", 1948; str. 254, 2 nl.

Powieść z ostatnich dwóch dziesiątków lat 19 wieku oparta na autentycznym materiale i wprowadzająca autentyczne postaci.

Początek powieści rozgrywa się w środowisku polskiej młodzieży studiującej w Wiedniu. Tu kształci się w muzyce jeden z bohaterów — Jan Podolski. Poza ćwiczeniami muzycznymi i lekcjami u sławnego profesora Krochatyckiego, czas wypełnia mu tęsknota za narzeczoną Anną Międzyrzecką, córką zubożałego ziemianina, obecnie urzędnika, studiującą chemię na uniwersytecie Genewskim.

Jedna z sióstr Anny, Elżbieta, dzięki pomocy bogatego, zagranicznego wuja, jedzie do Paryża kontynuować studia. Pasteur już nie żyje, ale Anna uczyła się w jego instytucie, znała go przed laty, a nawet była gościem pp. Pasteur w ich domu. W Paryżu spotyka Marię Skłodowską i Olgę Boznańską.

Tymczasem piękna Anna w Genewie chodzi na wykłady, bawi się w granicach dopuszczalnych dla panny z dobrego domu — i odmawia ręki bogatemu fabrykantowi z Łodzi — Kercenowi.

Dwie siostry Anny i Elżbiety, Zofia i Aniela przebywają w Warszawie. Aniela żyje miłością do Boga, czemu daje ostateczny wyraz, wstępując do klasztoru. Zofia i jej mąż Marian, uczony - przyrodnik biorą aktywny udział w ruchu rewolucyjnym. Zofia jest w kontakcie z działaczami socjalistycznymi, a główną jej troską jest ratowanie ich z opresji To jest powód dla którego bywa w domu carskiego generała Sarmenta, którego żona Madzia, z pochodzenia Żydówka, dziecko Warszawy, pomaga Polakom, w czym może. W domu Sarmenta, spotyka Zofia generała Anatola Władimirowicza, człowieka posiadającego wiele zalet i tę wadę, że jest carskim generałem. Anatol Władimirowicz pokochał Zofię tak bardzo, że gdy pojechała do Paryża na ślub Anny z Podolskim, udaje się tam za nią, by zaproponować jej rozwód z mężem i małżeństwo. Zofia ze zrozumiałych względów odmawia.

Tak przedstawia się treść książki, w której autorka trafnie odmalowała środowisko zubożałego ziemiaństwa, dotkniętego feblikiem lewicowości.

Autorka wiernie oddała styl epoki, ubiory, wnętrza, język. W licznych partiach poświęconych muzyce wykazała znawstwo. Ta sama znajomość przedmiotu uderza w opisie studiów i praktycznych doświadczeń naukowych Elżbiety.

Przez całą powieść przewija się relacja o socjaliście Balcerzaku, robotniku, który aresztowany w Warszawie po powrocie zza granicy, ginie powieszony na cytadeli.

Otóż trochę żałujemy, że autorka, która tak plastycznie umiała pokazać środowisko lewicującej inteligencji ziemiańskiego pochodzenia, ograniczyła obraz blacharza - rewolucjonisty Balcerzaka, do relacji osób trzecich, nie pokazując go czytelnikowi ani razu. Zwłaszcza, że w rewolucjoniście Balcerzaku domyślamy się Kasprzaka. Z drugiej jednak strony należy stwierdzić, że takie właśnie ujęcie postaci Balcerzaka, było chyba artystycznie trafne, skoro zamknąwszy książkę, jesteśmy do głębi przejęci wielkością tej postaci.

Uwaga marginesowa. Wprawdzie autorka zapewnia nas w słowie wstępnym, że wszystko co dotyczy postaci powieści oparte jest na autentycznych dokumentach i relacjach świadków, wątpimy jednak, czy ma ona dowody na to, że Jan Podolski, podczas pisania niewątpliwie autentycznego listu do narzeczonej, oddawał się jednocześnie... „ciężko dysząc samotnemu upojeniu... aż poczuł się wyzwolony i świeży"...

Nie bardzo rozumiemy, dlaczego hodowane przez Madzię morele znalazły się w tytule powieści. Czyżby to miał być nowy symbol „szklanych domów"? A może wyznaczyła autorka „morelom" na okładce ową przysłowiową rolę owocu, mającego ułatwić czytelnikowi połknięcie zawartej w nim witaminy ideologicznej.

J. R.

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

LITERATURA

Biblioteczka Świetlicowa KCZZ Nr 14. **Antoni Lachowicz.** Gospodarz — to ja!... Warszawa, „Książka", 1948; str. 47 i 1 nl.

Biblioteka Romansów i Powieści, Nr 23. **Aleksy Nowikow-Priboj.** Kobieta na okręcie. Warszawa, „Czytelnik", 1949; str. 60 i 4 nl.

Klub Dobrej Książki. **Maria Pujmanowa.** Ludzie na rozstajach. Warszawa, „Czytelnik", 1948; str. 473 i 2 nl.

Biblioteka Romansów i Powieści. Nr 22. **Jerzy Putrament.** Rzeczywistość. Część druga. Warszawa, „Czytelnik". 1948; str. 63 i 1 nl.

Biblioteczka Świetlicowa KCZZ, Nr 12. **Bolesław Prus.** Bywa i tak na świecie. Warszawa, „Książka", 1948; str. 47 i 1 nl.

Biblioteczka Świetlicowa KCZZ, Nr 13. **Bolesław Prus.** Sukienka balowa Warszawa, „Książka", 1948; str. 41 i 3 nl.

Mała Biblioteczka „Książki", Nr 7. **Bolesław Prus.** Pałac i rudera. Wydanie drugie. Warszawa, „Książka", 1948; str. 133 i 3 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Klub „Odrodzenia". **Tadeusz Żeleński (Boy).** Mędrca okiem... Z pism Boya wybrał i przedmową poprzedził **Andrzej Stawar.** Warszawa. „Czytelnik", 1948; str XLIV i 297 i 3 nl. i 3 knl. (portrety autora).

EKONOMIKA

Biblioteka Ekonomiczna. 12. **I. G. Blumin.** Ekonomiczne poglądy Keynesa. **I. A. Trachtenberg.** Powszechny kryzys kapitalizmu a burżuazyjna ekonomia polityczna Warszawa, „Książka". 1948: str. 103 i 1 nl.

Biblioteka Centralnego Urzędu Planowania **Mieczysław Smerek i Stanisław Wóycicki.** Sprawozdawczość inwestycyjna. Zeszyt I i II. Warszawa „Książka". 1948: zeszyt I str 74 i 2 nl.; zeszyt II str. 28 i 46 knl.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Helena Bobińska — „Dzieciaki i zwierzaki" wyd. „Książka" str. 22+ 2 nl

Krótkie, ciekawe opowiadania o przyjaźni dzieci ze zwierzętami.

Czesław J. Centkiewicz — „Czeluskin" wyd „Czytelnik" str. 77 + 5 nl.

Epopeja wyprawy naukowej statku „Czeluskin", uwięzionego wśród lodów Oceanu Lodowatego.

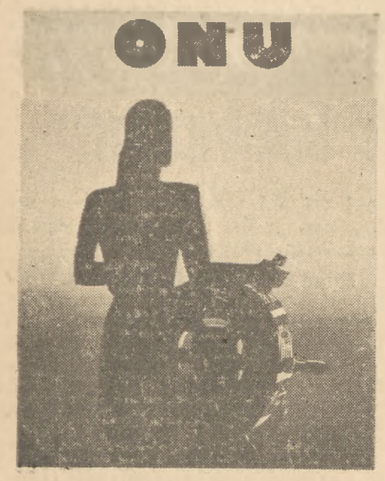
Alina Kwiecińska — „O ciotce Zgryzotce" „Wydawnictwo Zachodnie" Poznań str 24.

Nieco po staroświecku opowiedziana wierszem historia zgryźliwej ciotki, która nauczyła się radości życia pod wpływem swoich siostrzeniczek — i inne wiersze.

Stefan Szuman — O ilustracjach w książkach dla dzieci.

Dziecko jest widzem naiwnym. Widz naiwny interesuje się głównie treścią.

Po połączeniu z Wojskowym Instytutem Naukowo-Wydawniczym
WYDAWNICTWO MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ
„PRASA WOJSKOWA"
przeniesione
do nowego lokalu, Warszawa, pl. Zwycięstwa 4 naprzeciw hotelu »Europejskiego«
Telefony Centrali: 88350, 88352, 80582, 80583. K 2-1

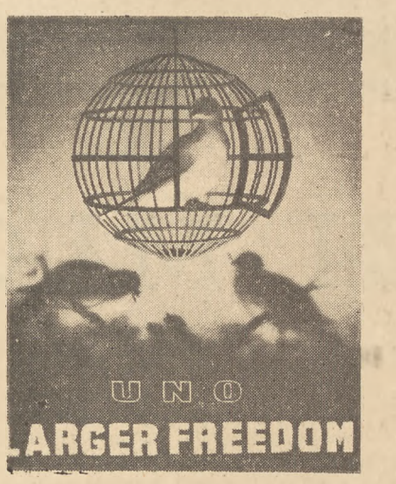


Jacques Cottin, Francja

GRAFIKA

WYRÓŻNIONE PLAKATY ONZ

Donosiliśmy niedawno o wynikach ostatniego konkursu na plakat Organizacji Narodów Zjednoczonych, na którym Polska uzyskała dwa zaszczytne wyróżnienia. Obecnie, po otrzymaniu reprodukcji, możemy przedstawić jeszcze cztery ciekawsze prace wyróżnione: Polaków — Rzepy i Wojtowicza. Francuza — Cottina, Amerykanina — Perlmana oraz przedstawiciela Siamu — Chuanstiena. **len.**



Chest Chuanstien, Siam

Raymond Perlman, USA

Stanisław Rzepa i Stanisław Wojtowicz, Polska

ANIONI MARIANOWICZ

PERSYFLAŻE

O nowej sztuce L. H. Morstina

Uwaga: Hieronim Morsztyn, pisarz polski z XVII w. był autorem „Uciesznej historii o zacnej królewnie Banialuce".

Pradziad Hieronim, biegły w gawędziarskiej sztuce,
Napisał „Ucieszną historię o zacnej królewnie Banialuce".
Prawnuk Hieronim, pomny pradziada nauki,
Prawi o zacnych królach ucieszne banialuki.

Wpływ

By kunsztów swych cowieść
Kopciakiewicz napisał powieść
O tyle o ile
Pochwalili ową rzecz Zoile
Z właściwą im wprawą
Zaszufladkowali całą sprawę
I rzec byli skłonni
Że nań wywarł wielki wpływ Bamboni.
Kopciakiewicz, na wieść o tym Bambonim
Aż z wściekłości zębami zazgrzytał,
Bo nie tylko Bamboniego nie czytał
Ale nawet nie słyszał o nim!

KORESPONDENCJA

„O SZACUNEK DLA TRUDU PISARSKIEGO"

Do Redaktora „Odrodzenia"

Przed niedawnym czasem ob. Sinko Grzegorz, omawiając w 49-tym N-rze „Dziennika Literackiego" „Germinal" Zoli w tłumaczeniu poety Franciszka Mirandoli, w czambuł potępił wszystkie tłumaczenia tego pisarza. Sformułował życzenie, „aby przekłady tego tłumacza znikły wreszcie z naszego rynku wydawniczego".

Otóż **casus Sinko** wart jest omówienia tylko dlatego, że jest symptomatyczny. Można by go określić mianem **antropofagii** literackiej. Polega to zjawisko na „zjadaniu" znanych, najczęściej zmarłych (bo nie mogą się bronić) pisarzy, dla szybszego zdobycia ostróg literackich. Tymczasem w państwie socjalistycznego myślenia i ładu szacunek dla trudu ludzkiego obowiązuje. Trud pisarski Mirandoli („jednego z najrzetelniej autentycznych liryków Młodej Polski i wybitnie oryginalnego nowelisty", jak zgodnie podają W. Feldman i K. Czachowski) wyraża się w liczbie przeszło 300 tomów tłumaczeń, a że w tak rozległym dziele znalazły się obok doskonałych i mierne, a nawet wręcz chybione, to nie zdziwi nikogo, kto znał bliżej ówczesne warunki pracy tłumacza. Przecież nawet w dziele tak doskonałego tłumacza jakim był Boy, znajdują się usterki. Wiadomo np., że znakomity reżyser B. Korzeniewski, wystawiając „Szkołę żon" Moliera, musiał wprowadzić aż 2.000 (!) poprawek w tekście Boya ze względu na odchylenia od oryginału. Usterki wykazują również inne tłumaczenia, jak np. „Kandyd" Woltera. A przecież nikt nie odważyłby się na tej podstawie rzucać anatemy na Boya. Są to rzeczy znane i zrozumiałe, że zawodowy tłumacz wpada w pewien manieryzm, i sam wreszcie siebie kopiuje ze szkodą dla oryginału.

Żeromski zachwycał się tłumaczeniami Mirandoli, twierdząc, że woli czytać „Colas Breugnon" w tłumaczeniu Mirandoli, niż w oryginale. Tłumaczenia arcydzieł literatury powierzały Mirandoli tak ambitne firmy wydawnicze jak Mortkowicz, Biblioteka Narodowa, Biblioteka Laureatów Nobla. Do doskonałych jego przekładów należą nie tylko dzieła Novalisa, ale i tak trudnego do tłumaczenia Laforgue'a. To wszystko są rzeczy wiadome i znane. Dla pracy obowiązuje szacunek.

Dr. Jerzy Pilecki

Do Redaktora „Odrodzenia"

„Odrodzenie" nr. 1 (214), umieszcza fotografie z inscenizacji „Dobrze" Majakowskiego w teatrze Śląskim z następującym podpisem: „Teatr Śląski" pod dyr. Wł. Krasnowieckiego wystawił w reżyserii Krystyny Gogolewskiej inscenizację poematu Włodzimierza Majakowskiego w przekładzie Artura Sandauera". Uprzejmie proszę o umieszczenie sprostowania, że „Dobrze" reżyserował Władysław Krasnowiecki, ja natomiast dokonałam dramatyzacji poematu.

Krystyna Berwińska-Gogolewska

W poprzednim 4 (217) numerze „Odrodzenia": **Celina Bobińska:** „Prosty jak prawda". — **Józef Stalin:** O Leninie. — **Maksym Gorki:** Lenin. — **Klara Zetkin:** „Wspomnienie o Leninie". — **Louis Aragon** (przełożył **Allan Kosko**) Róże na gwiazdkę. — **Wanda Bacewiczówna:** Bolesław Woytowicz laureat Państwowej Nagrody Muzycznej. — **Howard Fast** (przełożył **Jerzy Piażewski**): „Droga wolności". — **Janusz Bogucki:** Społeczna ofensywa muzealnictwa. — **Artur Międzyrzecki:** Muzeum: Gobelin; Martwa natura. — **Zbigniew Stolarek:** Murarz biały, choć nie anioł... **Jerzy Grygolunas:** Złotnicy. — **Zofia Dąbkowska:** Pewna powieść francuska. — **Guillaume Apollinaire** (przełożył **Adam Ważyk**): Noc kwietniowa 1915; Na południe; Uczta. — **Edward Csato:** Krzyżacy w perspektywie hitleryzmu. — **Bogdan Butryńczuk:** Szekspir, Shaw i Amery-Kanin na Śląsku. — Książki: Arturo Serrano de Plaja: „Niebo i ruiny". Halina Dąbrowolska: „Praca i miłość". Kazimierz Koźniewski:: „Żywioły", Leon Gomulicki: „Miecz i łokieć". — Tydzień bibliograficzny. — **Anna Z. Linke:** Wystawa Plastyki Węgierskiej w Muzeum Narodowym. — Korespondencja: **Janusz Chmielewski:** „Sino-Polonicum". — Fraszki: **Stanisław Jerzy Lec:** O profilu poety; O fraszce; Powód; Patos; I ja też... Camera obscura. — 9 ilustracji. — 8 stron.

Nagroda muzyczna Związku Kompozytorów Polskich

Nagroda wręczana będzie corocznie w związku z rocznicą uwolnienia Warszawy w dniu 17 stycznia.

§ 1. Nagroda przyznawana będzie za: najwybitniejsze dzieło muzyczne skomponowane przez kompozytora polskiego w ciągu ostatnich 3 lat, lub za wybitne zasługi organizacyjno - społeczne położone dla polskiej muzyki współczesnej, albo za całokształt pracy artystycznej lub naukowej na polu polskiej kultury muzycznej.

§ 2. Wysokość nagrody i skład jury ustalane będą corocznie przez Z. K. P.

Jury dorocznej nagrody Związku Kompozytorów Polskich, przyznawanej w dniu 17 stycznia, w rocznicę wyzwolenia Warszawy, w osobach: Grażyna Bacewiczówna, Jan Ekier, Alfred Gradstein, Zygmunt Mycielski, Witold Rudziński, Tadeusz Szeligowski i Bolesław Woytowicz, na posiedzeniu swoim w dnu 12.1. 1949 r., postanowiło na mocy jednogłośnej uchwały przyznać nagrodę za rok 1949 w wysokości 250.000 zł. honorowemu członkowi Z. K. P., ob. Piotrowi Perkowskiemu.

Jury przyjęło za podstawę swej uchwały działalność ob. Piotra Perkowskiego na polu twórczości muzycznej oraz jego działalność społeczno - organizacyjną dla dobra polskiej kultury muzycznej, w szczególności zaś jego pełną poświęcenia, bezinteresowną i wyjątkowo owocną pracę dla dobra Związku Kompozytorów Polskich, pracę, która umocniła na długie lata pozycję Związku oraz wytyczyła zasadnicze linie rozwoju dla polskiej twórczości muzycznej.

Nagroda literacka „Kuriera Codziennego"

„Kurier Codzienny" ustanowił STAŁĄ NAGRODĘ LITERACKĄ, przyznawaną co roku 15 kwietnia, t.j. w rocznicę powstania Stronnictwa Demokratycznego za NAJLEPSZĄ POWIEŚĆ WSPÓŁCZESNĄ O TEMATYCE SPOŁECZNEJ.

Powieści, przeznaczone na konkurs, przesyłać należy do dnia 15 marca na adres redakcji „Kuriera Codziennego", Warszawa, Śniadeckich nr 16. Do maszynopisu, zaopatrzonego w godło, winna być dołączona koperta z tym samym godłem, zawierająca nazwisko i adres autora. Nagroda wynosi 100 tys. zł.

„Kurier Codzienny" zastrzega sobie prawo druku nagrodzonej powieści w odcinku za oddzielnym honorarium autorskim. Poza tym sąd konkursowy wyróżni trzy inne powieści, które również mogą być drukowane w odcinku „Kuriera Codziennego".

Skład konkursu będzie ogłoszony w najbliższym czasie.

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16**, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 2000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Gdzie Krym gdzie Rzym?

W „Expressie Wieczornym" czytamy:

Na zakończenie koncertu orkiestra pod batutą wybitnie utalentowanego młodego kapelmistrza Stanisława Wisłockiego, którego stały rozwój i coraz większe osiągnięcia śledzimy z satysfakcją, wykonała uwerturę „Karnawał Krymski" francuskiego kompozytora Hektora Berlioza (1803 — 1869) wielkiego reformatora instrumentacji i właściwego twórcy t.zw. „muzyki programowej, t.j. opartej o jakąś określoną koncepcję literacką.

Należy żałować, że Dyrekcja Filharmonii, zmieniając kolejność programu, nie powiadomiła o tym publiczności. Obawiam się, że część słuchaczy wyszła z koncertu nie wiedząc, że zamiast „Karnawału Krymskiego" usłyszała w pierwszej części wieczoru Symfonię Schumanna, w drugiej zaś — odwrotnie.

Gorzej, że autor recenzji wyszedł z koncertu, nie wiedząc, że zamiast „Karnawału Krymskiego" usłyszał „Karnawał Rzymski" Hektora Berlioza.

Szybkość reakcji

Pikantna pomyłka drukarska przytrafiła się „Problemom":

Jeszcze w roku 1929 chemik rosyjski Bałandin ogłosił pracę, w której bardzo wyraźnie postawił hipotezę związku pomiędzy budową krystaliczną katalizatora, budową cząsteczek substratu, a szybkością reakcji kapitalistycznej.

Nie podważając słusznej skądinąd tezy o „szybkości reakcji kapitalistycznej", wyjaśniamy dla porządku, że „Problemom" chodziło, rzecz jasna o „szybkość reakcji katalitycznej".

Fatalne, ale dla kogo?

W „Słowie Polskim" czytamy:

Ostatnia sobota była fatalnym dniem dla kierowców samochodowych. Śliz jawica na jezdni wymagała niezwykłej ostrożności od kierowców, nie obyło się bez wypadków.

Oto Józef Małczyk, lat 27, został potrącony przez samochód na jezdni i z poważnymi obrażeniami przewieziony przez Pogotowie Ratunkowe do szpitala W. Św. Sprawca wypadku zbiegł.

Na ul. Wieczorka samochód potrącił Józefa Łukaszewicza lat 40. Doznał on wstrząsu mózgu i ran szarpanych na głowie. Pogotowie Ratunkowe przewiozło go do szpitala Urszulanek. Kierowca samochodu zbiegł.

Na ulicy Grabiszyńskiej został potrącony przez samochód mężczyzna o nieustalonym nazwisku. Pogotowie przewiozło go do szpitala Bonifratrów. Również w tym wypadku kierowca nie został zatrzymany.

Ostatnia sobota była rzeczywiście fatalnym dniem, ale nie dla kierowców.

Pan i obywatel

Nie spostrzegamy nawet jak stopniowo następuje przewartościowanie pojęć w różnych dziedzinach życia. Nawet tak oporna wszelkiemu postępowi forma, jak zwracanie się per „pan" zdaje się tracić zwolenników na rzecz „obywatela". Co więcej, sądząc z notatki w „Kurierze Wrocławskim" — jest obdarzenie kogoś tytułem „obywatel" dyskretnym sposobem zaznaczenia ciepłych uczuć w stosunku do obdarowanego, podczas gdy przyczepienie komuś „pana" świadczy co najmniej o chłodnej rezerwie:

OB. MELIAN
NOWY PRZEWODNICZĄCY
M.R.N. W ŚWIDNICY

W dniu 28.VII. br. odbyło się walne zebranie członków Miejskiej Rady Narodowej. Zebranie to było o tyle wyjątkowo ważne, że w programie był zapowiedziany wybór przewodniczącego oraz szereg innych ważnych spraw dla życia mieszkańców. Poprzedni przew. Prezydium M.R.N. p. Adam Łuczak ustąpił, a na jego miejsce wszedł ob. Melian.

Należałoby jednak sprawdzić u osób kompetentnych, czy wraz z godnością „przewodniczącego" traci się również godność „obywatela"...

Amicus Plato...

Właśnie jako przyjaciela musimy „wyróżnić" Jerzego Pomianowskiego za iście amerykańskie reklamiarstwo, jakim błysnął ostatnio na łamach „Expressu Wieczornego". Tytułik — ogromny, zadowolenie z siebie — jeszcze większe, rozmiar wywiadu — pół kolumny i... krótka notatka informacyjna na wstępie. Krótka, ale napisana chyba przez człowieka, który autora „Faryzeuszy i Grzesznika" kocha jak siebie samego:

Komedia „Faryzeusze i Grzesznik" Małgorzaty Wolin i Jerzego Pomianowskiego cieszyła się w Warszawie wielkim powodzeniem i wywołała szerokie echo w kołach literackich i artystycznych.

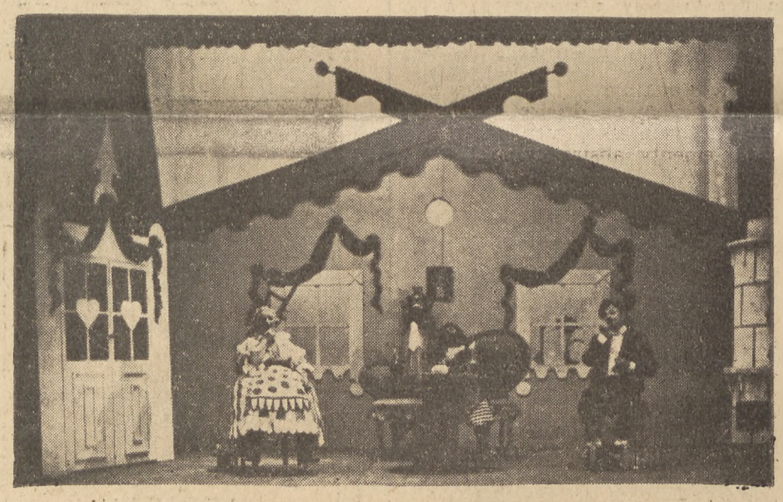
Jest to bowiem sztuka poruszająca aktualne sprawy światopoglądowe w sposób niezmiernie żywy, atrakcyjny i błyskotliwy w powiązaniu z niemal sensacyjną (ale w dobrym tego słowa znaczeniu) akcją, osnutą na tle historii fałszerza obrazów Van Meegerena.

Sztuka zeszła niedawno z afisza ze względu na to, że jedna ze scen Teatrów Miejskich jest czasowo nieczynna i jej repertuar musiano dokwaterować do pozostałych dwóch.

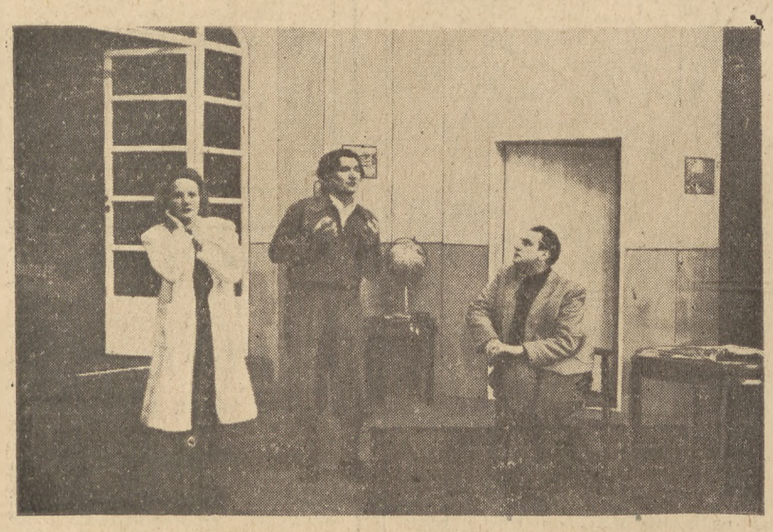
Ciekawi dalszych losów sztuki zwracamy się do Jerzego Pomianowskiego „literata — dziwo", jak mówi Artur Maria Swiniarski — bo to i pisarz i lekarz i dziennikarz.

Wolelibyśmy, właśnie jako przyjaciele „literata-dziwo", by sądzony był na podstawie swojej sztuki „Faryzeusze i grzesznik" raczej jako grzesznik...

TEATR OLSZTYŃSKI



„Oświadczyny" Czechowa (E. Śnieżko-Szafnaglowa, A. Kosmyra, A. Sewruk)



„Odwety" Kruczkowskiego (W. Grzybowska, J. Kozłowski, Wł. Surzyński)

„Dwie blizny" Fredry (Z. Niewczas, M. Wnorowska, W. Nanowski, S. Rylska, M. Sadowska)

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-160 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł. kwartalna 240 zł — Konto w PKO — l. 4739 B-69601 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"